出 版 说 明

苏联80年代末出版的由著名美学家编写的《美学辞典》，是一部较新的中型美学辞书。全书不仅注重传统美学概念的阐述，而且力图反映近年来在美学研究方面的新进展，反映美学领域中的新现象、新问题。比如，把“审美文化”作为美学研究的一个重要方面，对应用美学，如技术美学，生产艺术，生活美学，运动美学等都作了较为详尽的阐释。同时，针对西方美学近几十年来出现的新流派、新现象，东方读者尚不熟悉的情况，作者也作了比较具体的解释。此外，作者对科技革命对美学的影响也予以关注。

本书覆盖面较大，辞条的释文对该条的基本内容和历史沿革，均有扼要介绍，有助于读者的理解。

近年来，美学问题在我国日益引起广泛的注意和重视，已经远远超出美学工作者的范围，广大教育工作者、工程技术等专业人员也关心美学及其应用，以至广大群众的居家生活，都注重审美价值和审美情趣。为了适应广大读者的需要，我们组织翻译出版了这部辞典。相信本书对于广大美学工作者、文学艺术工作者、教育工作者、工程技术人员以及其他读者都是一本有用的参考书。

为便于我国读者使用，中译本对该辞典作了重新编排，以条目的汉语拼音字母为序，第一个字的拼音相同，则按第二字的拼音排列。考虑到读者查阅需要，在书后附有以俄文字母为序的俄汉条目对照。

作 者 名 单

阿布拉莫夫,А.И.
阿韦林采夫,С.С.
阿里汉诺娃,Ю.М.
阿尼克斯特,А.А.
阿罗诺夫,В.Р.
阿普列香,З.Г.
巴热诺娃,Е.М.
布劳贝格,И.И.
博列夫,Ю.Б.
贝奇科夫,В.В.
瓦利茨卡雅,А.П.
万斯洛夫,В.В.
瓦谢斯托夫,А.Г.
弗多温娜,И.С.
韦尔尼科娃,И.И.
维连斯卡雅,Э.С.
维利切克,Е.М.
维诺格拉多夫,И.И.
维诺格拉茨卡雅,И.Н.
沃尔科夫,Г.Н.
沃尔科娃,Е.В.
盖坚科,П.П.
加列耶夫,Б.М.
格拉济切夫,В.Л.
戈戈齐什维利,Л.А.
贡恰连科,Н.В.
格罗莫夫,Е.С.
格里亚卡洛夫,А.А.
格里亚卡洛娃,Н.Ю.
古布曼,Б.Л.
古雷加,А.В.
古列维奇,П.С.
古谢夫,В.Е.
达维多夫,Ю.Н.
德米特里耶娃,Л.С.
多尔戈夫,К.М.
多罗舍维奇,А.Н.
杜布罗温,А.Г.
杜布罗温娜,И.М.
叶利扎韦京娜,Г.Г.
叶梅利亚诺夫,Е.Н.
扎里诺夫,В.М.
扎瓦茨卡雅,Е.В.
扎瓦茨基,С.А.
吉斯,А.Я.
伊万诺夫,В.В.
约宁,Л.Г.
卡冈,М.С.
卡拉甘诺夫,А.В.
基塞尔,М.А.
科兹洛夫,Л.К.
孔达科夫,И.В.
科尔米洛夫,С.И.
库卡尔金,А.В.
列伊宾,В.М.
洛谢夫,А.Ф.
洛特曼,Ю.М.
卢金,Ю.А.
卢克申,И.П.
马扎耶夫,А.И.
马卡罗夫,К.А.
马克西莫夫,В.Н.
马恩,Ю.В.
马尔季亚诺娃,С.А.
马斯林,М.А.
梅德韦杰娃,Р.К.
梅杜舍夫斯基,В.В.
梅茹耶夫,В.М.
米里曼诺夫,В.Б.
米哈伊洛夫,А.В.
米哈伊洛夫,О.Н.
米哈伊洛娃,А.А.
莫尔恰诺娃,А.С.
莫纳霍娃,Л.П.

穆尼波夫,В.М.
涅克柳多夫,С.Ю.
涅克拉索夫,М.А.
尼缅斯卡雅,Л.А.
诺维科夫,А.В.
诺维科娃,Л.И.
诺维科娃,О.Ю.
奥泽罗夫,В.Ю.
佩罗夫,Ю.В.
皮缅诺娃,Л.А.
波列伏依,В.М.
波利亚科夫,А.П.
彭多普洛,Г.К.
波波夫,Ю.Н.
普罗泽尔斯基,В.В.
普罗霍罗夫,А.В.
拉季奥诺娃,Т.Я.
拉兹洛果夫,К.Э.
列兹尼克,В.Г.
罗金娜,Т.М.
罗西斯卡雅,Е.И.
鲁德尼茨基,Л.Л.
鲁缅采娃,Н.М.
萨加杰耶夫,А.В.
萨列耶夫,В.А.
萨莫欣,В.Н.
萨拉夫,М.Я.
斯克沃尔佐娃,Е.Л.
索科洛夫,Г.А.
索科洛夫-卡明斯基,А.А.
索洛维约夫,А.Э.
斯列德尼,Д.Д.
斯塔费茨卡雅,М.П.
斯托洛维奇,Л.Н.
苏尼亚金,Г.Ф.
塔夫里江,Г.М.
托尔斯特赫,В.И.
托尔什洛娃,Е.М.
图罗夫斯卡雅,М.И.
图尔钦,В.С.
乌特金娜,И.Ф.
费奥多罗娃,Т.Ф.
哈利泽夫,В.Е.
赫韦希,М.А.
希特鲁克,Ф.С.
霍达诺维奇,М.А.
霍尔莫戈罗夫,И.В.
舍夫佐夫,Е.В.
舍普图诺娃,И.И.
施泰纳,Е.С.
舒德里亚,Е.П.
休琴科,В.А.
尤罗夫斯卡雅,Э.П.
雅科夫列夫,Е.Г.
雅罗舍夫斯基,М.Г.

译校者名单

A、З、P条目：　高叔眉译

Б条目：　许志宇译　高叔眉、冯申校

B条目：　许志宇译　汤侠生、董拴存校

Г条目：　汤侠生、王幼平、徐碧辉、侯庆国、朱成光译　汤侠生校

Д、Ж条目：　王仁敢译　高叔眉、冯申校

И条目：　高叔眉、尹希成译

K条目：　尹希成、李昭时译

Л条目：　李昭时译

M、H、O、П条目：　冯申译

C、T、Ц、Ч、Ш、Щ条目：汤侠生译

У、Ф、X、Э条目：　杨武拴译　汤侠生校

Э、Ю、Я条目：　郧建新译　汤侠生校

主要条目主题索引、著者名单：汤侠生译

全书由汤侠生审读。

总 目 录

辞 条 目 录

A

B

C

D

E

F

G

H

J

K

L

M

N

P

Q

R

S

T

W

X

Y

Z

A

阿尔贝蒂，莱昂·巴蒂斯塔(*Alberti, Leon Battista* 1404—1472) 意大利文艺复兴早期活动家，建筑师，艺术理论家，文学家。阿尔贝蒂在帕多瓦大学和博洛尼亚大学接受人道主义教育；在佛罗伦萨与布鲁内莱斯基·多那太罗和其他艺术家接触频繁。阿尔贝蒂作为建筑革新家，创造了文艺复兴的宫殿类型，第一次在教堂建筑物装饰中运用了古典罗马建筑的形式。阿尔贝蒂就**造型艺术**和**建筑**问题写过理论专著(《论雕像》，1435年；《论绘画》，1435—1436年；《论建筑》，开始写于大约1450年)。他科学地制定了在绘画中原由布鲁内莱斯基凭经验发现的中心透视法；根据希腊和罗马历史学家的概括，根据他那个时代的艺术经验，他发表了一系列涉及艺术创作的独到的见解。与中世纪的传统不同，阿尔贝蒂认为建筑是社会活动，而建筑师是艺术家，他强调指出了艺术的理性主义的基础，艺术家在历史、数学、诗歌领域具有坚实修养的重要意义。阿尔贝蒂指出在艺术上再现自然界的诸因素时必须进行合理的分析和选择，主张把自然界的**美**和典型事物等同看待，他接近于艺术中的**现实主义**观念。在阿尔贝蒂的哲学论文《万能人的自画像》、《论英勇精神和荣誉感》以及其他论文中，第一次分析了创作过程的智力和心理方面。

阿戈斯蒂，埃克托尔·巴布洛(*Agosti*, 1911—1984) 阿根廷马克思主义哲学家、文艺学家和艺术批评家。阿戈斯蒂的哲学-美学观是在**马克思**、**恩格斯**、**列宁**、**葛兰西**以及进步的拉美作家和思想家(Э.埃切维里亚、X.因赫涅罗斯、A.庞塞)的思想影响下形成的。在阿戈斯蒂的著作中，对美学问题的

分析照例是紧密联系对社会文化发展的迫切任务的讨论而进行的，首先是揭示艺术和艺术知识分子在为社会改造的斗争中，在克服社会进步的危机倾向和矛盾方面以及在民族文化的发展中所占的地位和作用。他提出并用马克思主义的钥匙解决艺术**倾向性**和创作自由的问题，分析具体的艺术方法是否卓有成效。阿戈斯蒂坚信**现实主义**这一艺术创作方法的有效性，但是他认为，"动态的**超主体**现实主义"这一概念更等值地反映了现阶段这一方法的实质。阿戈斯蒂关于**美**的性质以及从审美上把握世界的特征的思考，虽然具有片断性，但清楚地表明了他反对对审美作自然主义解释的立场。主要著作有：《保卫现实主义》(1945年)、《为文化中的政治而斗争》(1956年)、《民族和文化》(1959年)、《意识形态和文化》(1979年)、《边歌唱边思考》(1982年)。

阿多诺，泰奥多尔(*Adorno, Theodor* 1903—1969) 德国哲学家、社会学家、新马克思主义的**法兰克福学派**的代表人物，熟谙先锋主义的批评家和音乐理论家。阿多诺的艺术-美学爱好，特别是对新维也纳乐派(A.勋伯格、A.贝尔格、A.韦勃恩)美学的热爱，在他的著作中得到了社会-哲学论证，表现为艺术的精英观(**精英艺术**)的左派激进主义方案，这种精英观的基础就是特殊的泛唯美主义。按照阿多诺的看法，传统艺术不能完全相符地理解现代社会现实，因为传统艺术在20世纪已成为"意识形态的"艺术，它用**美**和**和谐**的幻象来掩饰事物的真实情况。从阿多诺的观点来看，在文化的"工业生产"的过程中创造的、着眼于大众消费的"艺术"，首先是"意识形态"歪曲了的艺术：这种艺术直接"欺骗大众"，把符合经济上占统治地位的阶级的利益（符合"权力意志"）的老框框用暴力强加在大众头上。而先锋主义现代派艺术的代表人物，以自己的作品展示艺术在这个个性创作实际上等于零的现代"被控制的世界"是不能存在的，除非采取自我毁灭的形式。在"欧洲陷落"后，希特勒的死亡营向世界显示了"反面绝对者"的面目，在这种形势中，阿多诺遭到了失败，他认为，文化、艺术从今以后只能存在于自我消灭的"关头"。阿多诺认为，任何审美行为的基本矛盾，就是这种行为的"拟态"-自然方面和"理性"-技术方面之间的矛盾。阿多诺对后者抱有悲观情绪，然而他不否认后者是必要的，也就是说，承认艺术家不可能表现出自己对技术在发展的每一个阶段向他提出的那

些要求采取漠不关心的态度。但是，艺术家采用技术手段，通过与他的个性相异化的形式来表现自己是注定要失败的，所以他不能不竭力一再破除这些形式。先锋主义现代派艺术的辩证法就是如此，不仅是阿多诺的美学，而且他的全部哲学都在为这种辩证法作辩护，因为正是美学归根结底既决定了它的目标，也决定了总的轮廓。表明阿多诺的美学观的主要著作有：《启蒙辩证法》（1948年；与M.霍克海默尔合著）、《新音乐哲学》（1949年）、《试论瓦格纳》（1952年）、《棱镜。文化批判和社会》（1955年）、《不协和音。被控制世界的音乐》（1956年）、《音乐社会学导论》（1962年）。

阿克梅派（*АКМЕИЗМ* 来自希腊文 *akme*——某事物的最高阶段，顶峰，欣欣向荣的力量）20世纪初俄国诗歌中的流派，与**未来主义**同时产生，是对**象征主义**危机的反应。阿克梅派的代表人物（Н.С.古米廖夫、С.М.戈罗杰茨基、А.А.阿赫马托娃、О.Э.曼德尔施塔姆、М.А.岑凯维奇、В.И.纳尔布特、Е.Ю.库兹明娜-卡拉瓦耶娃、М.А.库兹明等人）围绕着《阿波罗》杂志和《北风之神》出版社联合成"诗人行会"（1911—1914年）。阿克梅派认为自己的目的就是克服象征主义及其非理性主义和主观主义，克服"时而用神秘论，时而用神智学，时而用通灵术"（古米廖夫语）要弄花招的毛病。阿克梅派宣布诗歌面向人，面向人的感情的"真实性"，面向现实世界的对象性。在这种情况下，原生的情感世界、原始的生物自然因素、地球和人的史前生活（所谓"亚当主义"）都被诗化了。阿克梅派反对象征主义诗歌含义的不确定性，反对用词的含混不清的隐喻性，反对形象的变幻无常性，要求把意义的明确性、准确性、物质性、具体形象性归还给诗的语言（宣布所谓"透明主义"——"美的明确性"）。阿克梅派设定的美学纲领，实际上往往变成他们的创作与现实脱节，不理解历史过程的动态，变成消极直观的诗，变成审美上的形式主义。阿克梅派诗作的特色是艺术形象的生动性、鲜明性，用词的严谨和物质性（О.Э.曼德尔施塔姆：《石头》诗集，1913年），感情的朴素和真实性，艺术形式的明快性（А.А.阿赫马托娃：《念珠》诗集，1914年），鲜明的表现力；矜持而紧张的语调（Н.С.古米廖夫：《箭简》诗集，1916年），与此同时，阿克梅派大多数人写出的诗，都带有冷冰冰的唯理论、装饰美、矫揉造作、精英原则（**精英艺术**）的印记。有才华的

诗人们的创作都没有局限在阿克梅派的美学纲领的框框之内，这也就决定了他们很快同这个文学学派决裂。阿克梅派由于自己从原则上摆脱了社会生活问题，就不可能通过自己的某些表现进入俄罗斯诗歌在转变时代的基本发展轨道。

阿拉伯美学思想 （*АРАБСКАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ*） 在长时期相对停滞以后，19世纪末20世纪初阿拉伯东方美学思想得到复兴。后来这种美学思想发展起来，同世界的美学思想越来越发生相互作用。起初美学思想在阿拉伯各国是在一辈杰出的诗人、散文家、政论家和短评家（穆斯塔法·阿尔-曼法卢蒂、阿明·阿尔-莱哈尼、杰布朗·哈利尔·朱布朗、米哈伊尔·努瓦麦、梅伊）提出的**浪漫主义**的轨道上制定出来的，这些人的创作整个来说是在第二次世界大战之前，而部分是在第一次世界大战之前。在浪漫主义美学中，反映了贯穿着崇高理想和卑贱日常生活之间不可克服的矛盾意识的世界感。由此就产生了在同时加大艺术家在人类命运中的意义的条件下艺术家个性与社会的对立。阿拉伯浪漫主义者没有创造系统化的美学理论，他们的审美世界感从概念上不大好理解，往往是通过**象征**和**寓喻**的语言表达出来的。同时在他们的作品中也激荡着一股相当强大的潮流同社会批判、教育、承认艺术的社会使命相结合的现实主义气息。阶级斗争和民族解放斗争的发展，导致浪漫主义者的立场分明：一些人走上了为民主理想服务的道路（艾布·沙迪、阿卜杜拉赫曼·哈米西），另一些人则走上了充当现存制度辩护士的道路。阿巴斯·巴赫穆德·阿卡德的下述结论可以作为美学中表现辩护士立场的例子：既然低层阶级表现为社会物质类似物，而高层阶级表现为宇宙精神调整因素的类似物，那末，创造并评价美的，就只能是后者——这些高层阶级。在战后年代，阿拉伯东方各国的美学越来越具有专门科学学科的特征。出现了新的趋势：力求把美学研究同心理学，特别是同经验心理学（尤素夫·穆拉德、穆斯塔法·素维夫），以及同心理分析（阿里-阿卡德、穆罕默德·安-努维希）结合起来。但是，把科学的研究方法（或者似乎是科学的方法）引进美学的种种尝试都遭到逻辑**实证主义**（扎基·纳吉布·马赫穆德）的拒绝，因为逻辑实证主义在科学之外提出美学问题，不允许给美学问题以心理学和社会历史的解释，实际上就是同意用规范判断和激情判断来代替理论

分析。民族主义的意识形态鼓励理论家们去肯定阿拉伯艺术的优点和独特性，批判对它作欧洲中心论的解释。这种倾向以最充分的形式反映在阿费夫·巴赫纳西的美学观中。在这种美学观中，试图使艺术回到民族的、人民的根源那里去，使艺术摆脱奴隶般地复制殖民主义者强加的样板的做法，同主观主义的"阿拉伯美学"原则界说结合在一起。"阿拉伯美学"原则是从伊斯兰教所假设的关于神的永恒存在、商品的易逝性以及商品与永恒存在的关系的论点中引伸出来的。在第一次全世界穆斯林教育代表会议（1977年于麦加）上，强调指出了穆斯林青年的**审美教育**的意义问题，并且指明了研究"伊斯兰艺术哲学"的必要性。同时，针对民族主义的和宗教的乡土情绪，发出了掌握任何一种文化的艺术财富、不要狂热地抓住自己的艺术不放的号召。民主主义思想家萨利亚马·穆萨是阿拉伯文学和艺术现代化以至于欧化的热烈捍卫者。他认为艺术创作的任务就是"批判生活"，而艺术创作的目的是教育人民，他积极地反对"**为艺术而艺术**"的主张和这种主张的拥护者（阿里-阿卡德、阿里-马西尼、邵乌基、海卡尔等人）。萨利亚马·穆萨受到马克思主义的意识形态的强力影响；他的文艺学著作勾划出了**批判现实主义和社会主义现实主义**的轮廓。马克思主义的美学思想逐渐巩固了自己的阵地，它的影响也扩大了。例如，还在50年代，马赫穆德·阿明·伊里-阿里姆在同阿里-阿卡德和塔哈·侯赛因的论战中，就捍卫了关于文学和生活不可分离的思想，而侯赛因·姆鲁维则批判了阿拉伯文艺学中的资产阶级唯心主义派别。在最近几十年内，马克思主义美学在阿拉伯各国赢得了艺术界和民主舆论界的公认，认为它是完整的和有哲学论据的理论。

阿拉伯-穆斯林美学 （*АРАБО-МУСУЛЬМАНСКАЯ ЭСТЕТИКА*） 中世纪时代由东方民族的思想家制定的美学思想的总和，这些民族接受伊斯兰教，并用阿拉伯语作为基本的文学语言。穆斯林的中世纪美学是在自然科学、哲学、神学、语文学、文学批评和艺术学的理论的轨道上发展起来的，并且反映了以世俗因素占相当大的比重为特色的文化。**美**在这种文化中被确定为一种品质，它能引起从功利主义考虑中净化出来的欲望，它也被确定为对象与自己的理想的、完美的形象（**完美**）相符合的表现。对有形的形式和声音的**美**之所以感到赏心悦目，是因为这些形

式和声音特别接近"人的本性"；专门考察了人们倾心于一定范围的审美直观客体的联想机制（神学家和文学家伊本·哈兹姆，994—1064），对可见形式的感受的心理生理基础（学者伊本·海塞姆，965—1039）。哲学家和诗人描写了宇宙之美（**法拉比**、**伊本·西拿**、欧玛尔·海亚姆，约1048—约1123；伊本·路西德，1126—1198），按毕达哥拉斯学派的精神来解释美，把美看成宇宙、造型形式、颜色和声音的和谐（百科全书论文《纯真兄弟》的作者们）。在神秘主义-泛神论派的思想家和诗人们（伊本·阿拉比，1165—1240；鲁米，1207—1273；以及其他等人）那里，神与存在等同，作为整个美和**崇高**的集中表现，成了审美评价的对象，不过在他们的著作中，按照**黑格尔**的准确评定，常常是"神圣事物的内在性把世俗的、自然的和人的存在本身提高到独立的伟大水平"。在人身上分离出外在的、肉体的美和内在的、精神-道德的美，而且总是偏重于后者。关于"中世纪阿拉伯国家文学中有教养的人的文化修养"——提出全面发展个性的要求——的学说得到深入研究。缺乏实用兴趣，也是在形形色色"艺术"（手艺）中选出与艺术创作有联系的那种"艺术"的标准。哲学家们遵循古希腊罗马的传统，他们断言艺术创作的基础是模仿（**模拟**、**模仿论**），模仿连同感受的形象的保持和随意结合，被认为是想象的功能。因此，诗的特点就是"虚假"，即艺术虚构，这种虚构可以模仿，但不能准确地再现实在现实。在诗学中分成两派：一派遵循亚里士多德的《诗学》，认为诗的语言会引起情感反应（积极反应或消极反应），而与它的真实性或虚假性无关（法拉比、伊本·西拿、伊本·路西德）；另一派则注重对诗的途径和格局进行研究和分类。在文艺学中占很大地位的是诗的形式和内容（"语言"和"思想"）、**传统和革新**、审美评价的主观性和客观性的相互关系问题，是诗的创作问题，艺术趣味和标准（**审美趣味**）的变化问题。音乐美学是从古希腊罗马学者——亚里士多德、亚里斯多塞诺斯、托勒玫、毕达哥拉斯学派的音乐学理论的角度出发，通过音乐实践的概括发展起来的。音乐分成上天音乐和尘世音乐，这种中世纪对音乐特有的划分，只是在《纯真兄弟》论文中被采用，但受到法拉比和伊本·西拿的批评。认为音乐的审美作用的特征在于：它直接触及灵魂而不在物质实体上留下印记，还在于：它所固有的**和谐**是通过时间的连续性揭示出来的。对

音乐的起源、音乐的科学分类以及音乐对人们的情绪、习俗和身体状况的影响等问题也都作了考察。通过伊斯兰教而留在造型艺术上的局限性，是对艺术创作的这个领域的问题进行理论研究不够的原因之一（主要是在分析著名艺术家和书法家的创作时对这些问题顺便加以考察的）。评价艺术家的作品的最高标准是作品的**逼真**。人们把色彩的纯洁和鲜明，素描的细腻入微、和谐、轻盈、优雅、完美和刚劲算作是技术过硬的优点。人们认为，描绘恋人、花园、花朵的优美的素描，宛如音乐一样，能够唤起昂扬的情绪，消除忧愁，强化精神和肉体的力量。书法艺术受到高度评价，这反映了这样一种观念：神同时创造两件宝物——书法家的芦苇笔和画家的画笔。穆斯林的中世纪美学思想对欧洲中世纪和文艺复兴时期的美学发生了相当大的影响（**中世纪美学**、**文艺复兴时期美学**）。

阿萨费耶夫，鲍里斯·弗拉基米罗维奇（*АСАФЬЕВ, Борис Владимирович* 笔名伊戈尔·格列波夫，1884—1949）苏联音乐学的奠基人、作曲家。阿萨费耶夫在世界文化的语境中研究了音乐艺术，**音乐**在这种语境中是受社会和历史制约的音响的特殊环境，把音响加以组织，这是从社会的实际需求中发展起来的。他创立了新型的音乐学体系，这种体系为音乐知识同其他科学知识领域的接触开辟了道路，这就有助于深入理解音乐现象的特征，并且根据这些现象的材料揭示一系列一般审美规律性。他创立的**音调**理论是体系的基础，在这种音调理论的基础上，阿萨费耶夫着手尝试研究艺术思维的具体形式。他把音调理解为“表现出来的思想”，同时把音调当作研究的客体和音乐学分析的工具。他使用的一套新术语，不仅把音乐学的历史、理论和实践结合起来，而且扩大了音乐学的方法论可能性，但在很多方面，都具有一般审美意义。例如，阿萨费耶夫认为，音调过程在历史的规模上取得了自己在语言和话语中、在文学、戏剧、音乐的作品中的定式，并且构成“全人类的音调储备”。因此，音乐是整个人类的语言，解决概括民族文化的问题。阿萨费耶夫的理论的一般审美论点，在现代关于艺术的科学中获得了越来越大的发展。阐述阿萨费耶夫的美学思想的主要著作有：《但丁和音乐》（1921年）、《关于俄罗斯歌剧和芭蕾舞的书信》（1922年）、《论音乐历史过程是音乐历史知识的基础》（1924年）、《论音乐社会学的最近任务》

(1927年)、《曲式即过程》(1930年)、《话语音调》(死后 1965 年出版)以及其他著作。

阿斯穆斯，瓦连廷·费尔季南多维奇（*АСМУ́С, Валентин Фердинандович* 1894—1975） 苏联哲学家，写了大量有关哲学史、逻辑学、美学和文化史的著作。在阿斯穆斯关于美学和文艺学问题的研究中，对**鲍姆加登**、**莱辛**、**康德**、**席勒**的美学观点作出了评价，对**歌德**、**托尔斯泰**和M.Ю.莱蒙托夫的创作进行了分析。他还就**普希金**的美学和**现实主义**、俄国**象征主义**的哲学和美学以及其他问题写下了详尽的文章。阿斯穆斯在自己创作的各个不同时期，参加了对美学迫切理论问题——现实主义、艺术形象、艺术构思等概念的讨论。在研究美学问题上的哲学深度和科学性，在叙述材料方面的独到手法，这些都是阿斯穆斯著作固有的特点。主要著作有：《18 世纪的德国美学》、《埃克尔曼〈谈话录〉中的歌德》、《托尔斯泰的世界观》、《莱蒙托夫的思想境界》。

安萨里（阿里—安萨里），阿布·哈米特·穆罕默德·伊本·穆罕默德（*Muhammad al-Ghazzali* 1058/59—1111） 伊斯兰神学家和哲学家。他的美学观点和道德哲学密切相关。在他制定的价值等级体系中，美学观点的位置是按照所引起的情感不断纯化——从生命(存在)价值通过财富价值和道德价值再到审美价值和爱本身的价值——来安排的。依安萨里看，美在自己的每一个特殊显现中只是一定范围的客体所固有的，美的程度取决于对于一个客体说是适当的和可能的**完美**在客体中实现的程度。不仅感性知觉和想象的对象可以是美好的，而且理性认识的对象（“美好的性格”、“美好的科学”、“美好的生活”）也可以是美好的。而且评价人的精神美比评价体态美更复杂。安萨里认为，对于那些仅把音乐视为娱乐工具的人来说，应该禁止他们听**音乐**；对那些以音乐为享受，并能从优美的旋律本身得到快感的人来说，则应允许他们听音乐；而还有一些人，旋律能在他们心中唤起那种类似于遇上喜事(结婚、生子)时所产生的崇高的和高尚的情感或者对真主的强烈爱慕，对于这样的人来说，听音乐则是需要的。安萨里在比较可兰经和一般诗作的美学影响能力时，指出了后者的优越性：第一次听到的东西给人的印象要比早就熟悉的东西深刻，可兰经大家都能倒背如流，而诗人每次写诗却会写出某种新的东西；诗人的诗是有节律的，而可兰经则没有贯彻始终的清晰节

奏；朗诵一般诗句允许有细节上的变异，而阅读可兰经则须合乎规范；一般诗作可以为之配曲，而对于可兰经中的诗句来说，这是不允许的；通常的诗作可以参考听众的情绪和兴趣有选择地读，对于可兰经的章节则不能这样做；普通的诗是人创作的，因此从中可以看到生活的反响，而可兰经则是真主创造的奇迹。安萨里的美学思想主要是在他的《信仰科学的复兴》一书中阐述的。

暗喻 （*АЛЛЮЗИЯ* 来自拉丁文*alludo*——开玩笑，暗示）艺术表现手法，这种手法通过暗示已经众所周知的其他艺术作品的办法，用相似或不同的补充联想含义来丰富艺术形象。例如，**普希金**通过连斯基的形象把浪漫主义的暗喻引进长篇小说《叶甫盖尼·奥涅金》，这在对比上加强了作品的现实主义的调性。暗喻在艺术中广为流传：它们是在艺术创作和审美感受的直觉水平上形成的，但是艺术家们把暗喻当作一种手法加以利用，这是完全自觉的、与构思相吻合的。在**象征主义**诗学中，暗喻具有暗藏的密码的含义。这就使艺术的象征形象具有容量很大的但同时又很不稳定的性质。A.A.阿赫马托娃就用这类暗喻写了《没有主人公的长诗》。在现代艺术中，暗喻作为艺术表现力的手段，目的在于使**公众**理解。例如，在Ф.费利尼的影片《战船还在航行》中，可以看到圣经关于诺亚方舟的传说，但丁的《神曲》、C.布兰特（15世纪）的讽刺作品《愚人船》、C.克雷默的同名影片《愚人船》等等的暗喻。在艺术中有明显的和直觉的暗喻，是艺术过程的连续性和对白性的证明。

艾略特，托马斯·斯特恩斯（*Eliot, Thomas Stearns* 1888—1965） 英国、美国诗人，文学评论家和文化哲学家，诺贝尔奖金获得者（1948）。艾略特的美学观点是在Ф.布雷德利的绝对唯心主义哲学（他曾写学位论文论述这种哲学）和所谓“玄学派诗歌”传统的影响下形成的，“玄学派诗歌”的最伟大代表人物是但丁，在英国本土则是Дж.多恩和Дж.弥尔顿。依艾略特看，诗的本质并不在于表现艺术家独一无二的个性，而在于超越个性，为了那种把现在跟过去与未来联结起来的超个性的理性而牺牲个性。因此，艾略特根本不愿接受任何形式的**浪漫主义**以及整个“自我表现”的美学。按照艾略特的看法，诗人的任务“不是唤起、而是描绘出某种东西”，而这就要求看到世界、理解事物的本质，也就是说，要求有理智，但不是抽象的理智，而是能够直接感受整

体的、直觉的理智。艺术形象的使命是把人类经验的零散的片断熔为一体，体现空间上相距遥远的种种现象的联系，在现有中看到那已经消失的和尚未产生的东西。由此便产生了把联想压紧、把"理智经验"、文学联想跟直接印象融合起来的必要性。由这种融合产生的、日常生活的快相，按照艾略特的想法，能把很深之处突然暴露出来，历史也会穿着现代生活的外衣现出自己的面容。所有这些思想在艾略特的艺术创作中得到具体的体现。他成功地创造了感人至深的巨大力量的象征形象，这些象征-形象是用他的优秀诗篇——《荒原》(1922年)、《空心人》(1925年)——的名称本身来表示的。这是消失中的世界、灭亡中的文明的诗篇。在艾略特的晚期诗作中，宗教题材占据首要地位(《圣灰星期三》，1930年；《四个四重奏》，1943年)，这种内容使他的艺术作品蒙上一层抽象教诲的色彩，不过，要是没有这个，"玄学派诗歌"大概根本就行不通。但是在这些作品中表现得更为明显的是它们的神话结构，它表现出艾略特美学信念的特点。艾略特在作家、先锋主义代表人物Дж.乔伊斯的长篇小说《尤利西斯》刚一问世的时候，便在其中发现了这种结构。在《四个四重奏》中，结构的基础是永恒轮回、存在大循环的神话(**尼采**的中心思想之一)，不过是按基督教的解释，这种解释使人能够从生死循环中看到精神解放的"螺状线"。譬如，《荒原》产生的毫无出路感，在艾略特那里变形为神秘的超升思想，虽说这位诗人作了最大的努力，这个思想却依然是个哲学公设，未能变成艺术的形象生动的内容。艾略特向时代挑战，宣布自己是个"英国天主教徒和君主主义者"，因为，讲超升的诗作只有在"基督教群体"中，只有在其传统政治形式下才是适得其所的。艾略特的美学转变为极端保守的社会乌托邦。他的美学在理论上表现在下列作品中：《传统与个人才华》(1919年，论文)，《顺应约翰·德莱顿》(1924年，评论文集)，《赞成兰斯洛特·安德鲁斯》(1928年)，《但丁》(1929年)等等。

艾伦，格朗特(查理·格朗特·布莱特尔芬狄)(*Allen*, 1848—1899) 英国哲学家、美学家、短评作者，他用感觉的生理学和心理学材料发展了**斯宾塞**的思想。根据艾伦的想法，人是把生理刺激作为审美满足感或不满足感来感受的，这取决于生理刺激对身体有益还是有害。他从所有的感官中特别提出视觉和听觉——"智力"器官，这种器官比其他器官离享受直接生物需求

更远。作为艾伦美学基础的是关于离生命活动的必要形式最远的审美能动性的"无利害关系的"性质的论点。艾伦试图在划分与感受艺术作品的阶段相关的层次的基础上建立艺术作品的结构模式，这是很有意思的。由于实证主义方法论的局限性，艾伦不能表明生理因素、心理因素和社会因素在审美感受中的相互关系。艾伦的主要著作是《生理学美学》(1877年)。他还写有一系列有关光感问题的论文。

爱默生，拉尔夫·沃尔多(*Emerson, Ralph Waldo* 1803—1882)　美国唯心主义哲学家，诗人，先验主义者文学-哲学小组领袖，废奴运动拥护者。爱默生受欧洲浪漫主义者、**柏拉图**、**歌德**和**卡莱尔**的影响，把世界看作自然(物质的)与精神的"活的"统一体，在这里主导的本原是精神实体("超灵魂")，它"渗透一切、容纳一切"，所以，归根到底世界是灵魂的运动，这灵魂既是包罗万象的，同时也是人的。爱默生的哲学也决定着他的浪漫主义美学观点：**美**，跟真与善一样，是现实、宇宙现象(包括生命)的客观属性；人直接感觉它和观察它、并且首先是从其外在的、"自然的形式"，但是透过这些"第一性的形式"(星、树、动物等等)就已经看得见精神本原——**美好**的本质属性了。更加充分的美表现在个人的平凡的或英勇的精神—道德行为中。**完美**、和谐、完整是人的思想在事物和现象中发现的美好的普遍特征，依爱默生看，这些特征扎根于普遍理性、"超灵魂"之中。个人的意识是自然和永恒观念领域之间的居间者。爱默生写道：爱美产生了审美趣味，创造美产生了**艺术**。在艺术作品中，重要的不是描绘得跟事物、事件外表上相似，而是描绘它们的内在意义，传达本民族**文化**、政治、道德的特点，时代的精神。爱默生追随在卡莱尔和**罗斯金**之后，不仅强调审美(培养美好的审美趣味)，而且强调艺术的"道德使命"，指出美与有用的统一。既然实在的自然的客体，依爱默生看，是精神的图形标志、象征，艺术家(他的直觉)就只有借助于他的国家所承认、他那个时代所理解的象征意义才能表现所想的东西。个人的素养是逐渐形成的——从直观和把握外表美好的东西到理解和享受绝对灵魂的观念形式、"永恒秘密"。虽说爱默生夸大了人类"精神领袖"在历史上的作用(特别是"美的仆人"的作用，认为他们是预言家、未卜先知者)，但他还是公允地认为：艺术天才，只有当他的心脏与自己的人民、自己的时代同步跳动

的时候，只有当他立足于独具一格的“民间传统的土壤”上的时候，才能够进行卓有成效的创造（“自信”原则）。爱默生提高劳动（主要是农业劳动）的意义，主张公平地分配财富，认为他当时的社会对进行创作的个人是敌视的，在这个社会中，“才华与美的源泉……几乎完全干涸了”，而艺术则过着“可怜的、卑下的”生活。爱默生的美学表述在下述著作中：《论自然》（1836年），《论文学道德》（1838年），《论文集》（1841年，1844），《人类的宠儿》（1950年），《社会与孤独》（1870年）。

爱森斯坦，谢尔盖·米哈伊洛维奇（*ЭЙЗЕНШТЕЙН, Сергей Михайлович* 1898—1948）苏联电影导演，艺术理论家和教师。爱森斯坦导演的影片《战舰“波将金”号》（1925年）是电影艺术中**社会主义现实主义**的典范作品；在1954和1958年，对各民族的电影评论家进行了民意测验，结果，都认为该片是“所有时代、所有民族的最佳影片”。爱森斯坦的创作特点是理论与实践的统一，是力求制定一个有理论根据的**电影艺术**创作方法。他在无声电影时代创作的影片（《罢工》、《战舰“波将金”号》、《十月》、《旧与新》）的中心是革命改造时期人民群众的形象。爱森斯坦致力于创造**史诗**般的、富有造型表现力的电影作品形式。抱着这种目的他大大扩大了**剪辑**的功能，使富有诗意的电影隐喻充满了新的内容，并力求作到：电影不光是向人表演、给人信息、丰富记忆，而且还能引起情感上的紧张，“反复耕耘”观众的心理。从30年代中叶开始，引起爱森斯坦注意的是性格、个人及其在历史上的作用问题。他没有完成的上下集影片《伊万雷帝》从艺术方面研究了个人在历史上的作用。爱森斯坦的作品形式也相应地发生了变化（注重创作“复调音乐”影片，强调把形象、声音、颜色、剧作艺术的与造型艺术的画面结构统一起来）。爱森斯坦的许多理论著作的本质特点是革命的世界观与电影艺术的艺术特征相结合的思想。爱森斯坦使电影作品的艺术处理辩证地依赖于电影艺术、电影剪辑的方法，这种方法被理解为认识现实的手段、艺术家思维的方式。电影艺术中的剪辑原则决定电影形象的综合性质，在电影形象中既有理智的、也有情感的因素。在他的主要理论著作《动人的自然》中，爱森斯坦研究了**艺术的综合**问题，确定了电影艺术综合的特征。在电影艺术的现象中他发现了人与自然、艺术家与社会、艺术与历史过程的联系。**激情**，依爱森斯坦看，这就是联

结艺术家与观众的那个东西。激情状态使影片的剪辑结构臻于完成。在这个时刻艺术"走出自身"，成为观众、群众、社会、历史的财富。因此，决定电影艺术运动的正是历史发展的需要，而不是这些或那些技术手段或表现手法的发明。苏联电影史跟社会主义建设史是不可分割的——这就是这部著作的结论。爱森斯坦的主要理论著作还有：《精彩节目剪辑》(1923年)，《展望》(1929年)，《剪辑》(1938年)，《立式剪辑》(1940年)，《论颜色的第一封信》(1946年)。

艾兴包姆，鲍里斯·米哈伊洛维奇（*ЭЙХЕНБАУМ, Борис Михайлович* 1886—1959）苏联文艺学家、历史学家和艺术理论家。研究**托尔斯泰**、M.Ю.莱蒙托夫、И.С.屠格涅夫、H.B.果戈理、M.E.萨尔蒂科夫-谢德林、H.C.列斯科夫的作品，并撰文论述A.A.阿赫马托娃、**马雅可夫斯基**、**别雷**、**高尔基**、O.Д.福尔什。从1918年起艾兴包姆加入诗歌语言研究会，持文学中的形式主义方法的立场。艾兴包姆之迷恋"工艺主义"跟他早年对艺术中的"超时间"问题发生兴趣是相一致的，依他看，"世界的不变本质"就表现在超时间的东西中。艾兴包姆力图了解诗歌语言的内在能量，同时认为，对"语言规范"的研究只有从"真正进化论的"角度出发才会富有成果。艾兴包姆从"语言规范"的存在引申出艺术形式变化的原因，"语言规范"赖以生存的基础是"自身的种种传统的错综交织和对立，它根据对比原则、对进展的模拟原则将它们加以发展"。艾兴包姆宣称，艺术的事实无论跟生活、无论跟艺术家的性情或心理都毫无因果联系。这里表现出艾兴包姆在对待艺术上的形式主义自治主义。他认为"艺术性的自身价值"和艺术的"生物学"游戏因素是直接相符合的，后者体现在"玄妙的"倾向中，这些玄妙倾向在每一个**艺术种类**中都透射出亮光来。结果，艺术史在艾兴包姆那里成了有自身价值的创作倾向("玄妙的话"、"绝对的音乐")的解放。在这种视角下一部艺术作品显现为"结构与游戏"，其目的是为"跟现实作游戏"开拓场所。艾兴包姆在用来取代形式主义"自治主义"的"文学生活"论中也没有阐明艺术对现实的关系的辩证法，因为在这个理论中作为艺术存在之决定性因素的是一些在理论-方法论方面和世界观方面无关紧要的因素。到30年代中叶，艾兴包姆也像**形式主义**的俄国分支的许多其他代表人物那样，在世界观和方法论上发生了重

大变化。从这个时期开始，在他的著作(论托尔斯泰的创作等)中对诗学问题的研究兴趣跟哲学-历史的和社会的分析结合起来。艾兴包姆接近于把文学理解为思想-艺术的统一以及文学与现实——时代的思想、政治、道德、日常生活——的种种辩证矛盾联系的统一。在艾兴包姆的学术著作中,以深刻、论据充分、叙述风格优美著称的有:《俄国抒情诗旋律学》(1922年),《围绕着关于形式主义者的问题》(1924年),《我的期刊》(1929年),论述俄国与苏联作家作品的著作。

奥多耶夫斯基，弗拉基米尔·费多罗维奇 (*ОДОЕВСКИЙ, Владимир Федорович* 1803/04—1869) 俄国文学家、评论家、哲学家、文学和音乐批评家。奥多耶夫斯基在**谢林**的影响下形成的美学观点，是与他的一般哲学和自然科学的探索紧密相连的。在他的哲学和美学论著中，艺术同科学和宗教具有同等的作用。奥多耶夫斯基认为,只有在所有这些精神性的样式和谐发展的条件下,社会才能繁荣昌盛。这位思想家在精神的和谐发展中看到历史的根据:“从世界一开始，每一世纪便由上一世纪准备好”，“人类精神不同阶段的阶梯是和它的作品的阶梯并行的”。按照奥多耶夫斯基的看法，既然“人的精神”由于发展程度不同而处于不同的领域，那么艺术作为精神领域之一就有它自己的历史。它从最简单的形式开始,力求达到理想,这种理想反映在作为“通过事物直观自身的”精神的高级创造行为的**美**中。奥多耶夫斯基，根据**浪漫主义**美学传统和自己作为作曲家和音乐评论家，把**音乐**看成艺术中精神表现的最高形式。他主要依据音乐材料来创立自己的审美观，把音乐看成创作行为，其结果就产生精神的物质化(《美艺术理论的经验及该理论对音乐的特殊运用》1823—1825年)。奥多耶夫斯基的早期审美观点的最突出特点之一，就是彻底贯彻音乐中的对立性原则(**审美对立**)。用奥多耶夫斯基的话说:“正如自然界的任何现象都是两个对立面的总和，在音乐中也一样，任何一个短句都是和音和对位旋律结构的总和”。他对这一思想的论证，不仅根据对音乐和人的嗓音中的**协和音程**和**不协和音程**对比关系的分析，而且引用自然界中的两极对立面——磁性现象和电力现象。奥多耶夫斯基和浪漫主义传统相一致，他确认古代音乐优越于近代艺术，他认为古代音乐具有后来哲学所具有的那种作用。因为音乐在他看来比其他艺术更接近于“内

心语言”，用这种语言可以表现通常语言表达不出来的“生存的本质”。他把再现音乐的过去意义看成未来的事情，到那时，在音乐中“一切表现方式”都将融为一体。奥多耶夫斯基在自己的论文，尤其是在论普希金一文中（他是普希金的密友），以及在音乐评论中，不止一次地提出**艺术创作心理学**的问题。认识艺术家的个人悲剧的意义，也成了他写许多浪漫主义中篇小说的主题（如描写Д.Б.皮拉内西、И.С.巴赫、Л.贝多芬等人的小说），这些小说收入小说和哲学谈话集《俄罗斯之夜》(1844年)。可以把这本书看成奥多耶夫斯基的美学观在艺术上的表现，他在这部书中预见到20世纪艺术创作观所特有的一系列要素（**直觉**和**原型**的作用，长篇小说中艺术形象的心理细节描写，民族的审美传统的多样性，二极双重对立的运用等等）。奥多耶夫斯基的哲学-美学观点对新美学思想的许多代表人物（其中包括**维戈茨基**）产生了很大的影响。

奥尔特加-伊-加塞特，何塞(*Ortega y Gasset, José* 1883—1955) 西班牙哲学家和政论家，在他的世界观里，新康德主义、生命哲学和现象学的因素矛盾地结合在一起；他本人把自己的哲学推论方式描述或合理活力论。作为奥尔特加-伊-加塞特的美学观点的基础的是关于在艺术中“扩大现实”的思想，办法是：把“不变的物质”吸收到“非实现”过程中来，借助于活的生命形式进入艺术家的创作主观性世界——艺术家的感情和感受的世界而使活的生命形式独立于它们的物质内容之外。按照奥尔特加-伊-加塞特的说法，从审美上理解周围世界，就是把世界表现成“从内部看到的”，这只有艺术家才能胜任，因为艺术家在“客体上”发现未被客观化的东西，在经验的现实存在中发现“非现实的”即观念的存在。奥尔特加-伊-加塞特提出这样做的方法，使人想起胡塞尔的“还原”法（“移出括弧”）：艺术家“眼珠朝里”转动自己的眼睛，以便摄取事物形象（不管其本身如何），就像这些形象在艺术家的心灵中、在艺术家的“纯主观性”的自发状态中产生出来并被感受的样子一样。奥尔特加-伊-加塞特把审美行为的特征同这种使现实“非实现化”（模拟化）的方法联系起来，这一开始就使他的美学同20世纪先锋主义一现代主义的倾向和意向结下不解之缘。一方面按照表现主义美学的精神，另一方面按照胡塞尔现象学的精神，奥尔特加-伊-加塞特确认，用这样的方式来解释

的艺术行为可以从审美上深入理解事物的本质——揭示事物的“内部生活”。艺术所创造的“新的（观念的）对象性世界”（在这个世界上对象呈现出的样子，就像它“本身”的那个样子）出现在被艺术家消灭了的（“被非实现化了的”）经验的外部现实的断裂层中，并且与日常所见的、习以为常的（“过分人性的”）外貌毫无共同之处，——这就是作为奥尔特加式的**艺术的非人道化**观念的基础的出发论点。根据奥尔特加-伊-加塞特的意见，只有特殊类型的人才具有感受这种“新的”、“非人道化的”艺术的能力，因为这种类型的人以自己对真正“现代”作品的艺术优点的理解力强而与众不同。而这些作品的主要优点是在经验现实的审美“失去人性”的道路上取得的，这种优点恰恰就是同现实脱离，同现实对峙。因此，“新艺术”领域是作为现实的特殊的（“最高的”）领域创造出来的，只有卓越的艺术天才可以进入，因为他们是在享受艺术作品的过程中既肯定他们的“独特性”，也肯定他们的彼此一致性——精英的一致性（**精英艺术**）。奥尔特加-伊-加塞特认为，这条道路就是摆脱他所谓的西欧已经形成的社会划一化（“大众化”）状况的出路。他认为，根据文化标准，更确切些说，根据审美标准：对待先锋主义-现代主义艺术的态度，把社会分成大众和精英，——这种社会文化的形式应当取代社会结构形成的特殊阶级形式。揭示奥尔特加-伊-加塞特的美学观点的主要著作有：《论审美主题》、《艺术的非人道化》（1925年）、《大众的起义》（1929—1930年）。

奥古斯丁，奥勒留（*Augustinus, Aurelius* 354—430） 基督教神学家，西方教父学代表人物，**中世纪美学**的鼻祖之一。奥古斯丁的美学体系是在**新柏拉图主义**和早期基督教的神秘主义思想的基础上形成的。它的顶峰——上帝即绝对的真、善、**美**三位一体。整个宇宙（物质和精神的宇宙）是上帝按照美的规律创造的作品。美是有等级的（从物质世界通过精神领域到绝对主体逐步提高），并且是事物存在的主要指标之一；而丑则证明完全没有存在。在社会上按照美的梯级上升，是通向获得永恒的“极乐生活”的精神完美境界的道路之一。按照奥古斯丁的看法，极乐（无法形容的喜悦状态、精神欢乐、无私的享受）是人类生存的目的。宇宙是建立在一切现象——正面现象和反面现象的有序性上。宇宙的基本结构规律性是作为实践-审美原则表现出来

的：完整、统一、节奏（或数目）、相等、相似、相符、相称、**对称、和谐**。一切艺术都是在这些原则的基础上建立起来的，而美也表现为一切艺术的主要内容。在艺术作品中表现出来的美的等级越高，表现美的性质越等值，这部作品就越有价值。音乐和语言艺术在奥古斯丁的体系中占最高等级。他特地划出了艺术的两个功能：直接的情感-审美作用（例如，在音乐中）和符号-象征功能，他详详细细地制定了符号和意义的理论，他非常注意对美和艺术的感受问题，而艺术就是在满足感（不满足感）的基础上作出的判断。主要著作有：《论神城》、《自白》、《论音乐》、《论秩序》。

奥里明斯基（亚历山德罗夫），米哈伊尔·斯捷潘诺维奇（*ОЛЬМИНСКИЙ*(*Александров*)*Михаил Степанович* 1863—1933）俄国革命运动活动家，政论家，文学史家和批评家。早在十月革命时期以前发表在布尔什维克刊物上的作品中，奥里明斯基就已捍卫**现实主义**原则和艺术思想性原则，揭露“**为艺术而艺术**”理论的社会含义，反对“犹大式小说文学”的作者（B.温尼琴科、M.阿尔齐巴舍夫等人）对民主主义理想的背叛。奥里明斯基论萨尔蒂科夫-谢德林的文学评论著作具有极大的意义。他写的《文化人和不纯洁的良心》一文得到了列宁的高度评价，列宁认为，“……提一提，引用并阐释一下谢德林及其他‘旧’民粹主义民主派作家的作品，”这是极其重要的事（《列宁全集》中文第2版第46卷，第140页）。奥里明斯基把谢德林创作中对农奴制的无情揭露同资产阶级自由派政论作品中对专制制度的不彻底的虚伪批判加以对照；准备出一本《谢德林辞典》指南（1837年）。奥里明斯基维护对文学采取阶级的立场，他认为文学反映社会斗争。他分析了“出版自由”这一概念的阶级内容。但是，在20年代，奥里明斯基的美学观点未能摆脱社会学公式化的因素。他对**托尔斯泰**的创作抱尖刻的否定态度，试图把对托尔斯泰主义这种哲学-美学学说的批评自动地推广到天才作家的艺术作品上，这样就在客观上偏离了列宁主义的美学立场，偏离了辩证唯物主义方法论。奥里明斯基当时是拉普的成员，而拉普的活动家们是不可能接受辩证唯物主义方法论的。在奥里明斯基作为历史学家的多方面活动中占重要地位的是收集**普列汉诺夫**和**列宁**的文学遗产并进行科学的整理。

B

巴赫金，米哈伊尔·米哈伊洛维奇（*БАХТИН, Михаил Михайлович* 1895—1975）　苏联文艺学家、语文学家、艺术理论家，他的美学思想影响了20世纪后三分之一年代的人文科学。巴赫金本人从事研究的主要方面是哲学人类学，他从这些研究的立场出发考察了审美客体的艺术结构。按照巴赫金的观点，审美形式，这并不是艺术作品的材料形式（词、色、声），象形式主义者对它的解释那样，导致了把形式与作品的外在**结构**等同起来，而是艺术作品的内容的形式，是存在于其中的对待一系列情节、内容所采取的有一定价值意义的立场，是世界视觉的特殊缩影。在艺术作品的框架内，这种或那种具有审美意义的、形成了个性的有价值意义的立场，不是孤立的，而是使其与其他的价值立场相对立，同处于辩证关系之中。在这种情况下，不但作为一定个体的作品的作者，而且作者的形象（抒情的自我讲述者及其他）和每一个主人公（**人物**）都具有确定了的价值立场。在所有这些立场（“呼声”）之间的不同层次的辩证关系，创造出充满意义的作品的内容。对话的审美**规范**历史地发生了变化并且复杂化了。巴赫金研究长篇小说体裁形成的历史，他指出，**陀思妥耶夫斯基**创造了新的复调音乐式的长篇小说，在这种形式中，作者的“声音”并没有压倒人物的“声音”，而是和后者处于辩证关系之中。这并不妨碍整个长篇小说本身包含着与完整的审美形式相联系的统一的思想立场。巴赫金借助“时限”概念（**艺术中的空间和时间**）勾划出艺术作品的一系列丰富情节中的“声音”的对话的时空范围，这些时空范围赋予作品以思想明确性。巴赫金认为，使审

美形式得以实现的手法总和(时限、叙述风格、**风格模拟**、隐喻的对话等)构成艺术**风格**的特色。对文化领域的研究使巴赫金得出结论说，人文科学(包括美学、文艺学)应该以辩证地认识自己的对象为立足点，应该"与自己的对象交谈"，而不应该机械地去解剖。他以分析Ф·拉伯雷的创作为例指出，仅仅局限在一种中世纪的官方文化的框架里，会导致歪曲"时代面貌",忽视狂欢式的处世态度的作用，而正是在这种处世态度中,千百年流传下来的"下层"("广场")体裁的笑的文化(**狂欢**)得到了自己的有价值意义的表现。在拉伯雷的创作中，这种处世态度既与官方意识及其严酷的禁欲主义变态,又与作者的"声音",还与人物的立场处于辩证的关系之中。巴赫金的美学观点针对文艺创作而言,得到了最充分的表达，因此,这些观点是与他的一般语文学观点紧紧地联系在一起的，在一般语文学观点中，他划清了语言学本身和元语言学之间的界线，前者与美学无关，研究的是价值上引不起兴趣的语言系统单位，后者研究的是各种各样(从它们的审美意义的观点上看)言语的相互作用形式(言语体裁)。巴赫金认为，在实际的言语的相互作用中，有价值而引不起兴趣的语言系统的诸因素参与了对不同主体(不但有个体的主体,而且有群体的主体——语言风格的主体)的支配,从而开始充满有意义的(审美的、伦理的,等等)东西,这些有意义的东西既来自说话人本身，也来自说话人带进辩证关系中的其他有意义的观点。巴赫金对用符号学的方法研究美学问题作出了自己的贡献(**美学与符号学**)。巴赫金的主要著作有:《陀思妥耶夫斯基的诗学问题》(1929年)、《弗朗索瓦·拉伯雷的创作与中世纪和文艺复兴时代的民间文化》(1965年),选集有:《文学和美学的问题》(1975年)，《文艺创作的美学》(逝世后于1979年出版)。

芭蕾舞 (*БАЛЕТ*,法文*ballet*——芭蕾，来自后期拉丁文*ballo*——我在跳舞) 音乐**戏剧**种类。芭蕾舞的特征是通过音乐舞蹈形象(**舞蹈艺术**)以舞蹈手段来表达内容。芭蕾舞是**综合艺术**，它的内容连同它的舞蹈都取决于脚本、**音乐**和戏剧表现手段(布景装饰、导演艺术和演员表演);有时也可以包括歌唱——或者作为独立节目，或者作为附加的或单独的音乐伴唱。由于与**电影艺术**的相互作用，现在产生了电影芭蕾舞这一新的体裁。芭蕾舞的特性是双重的：一方面它倾向于音乐和相应的表现手法，另一方

面它又作为戏剧艺术发展着。芭蕾舞的历史有过几个时期，从舞蹈交响乐到舞剧，两个因素中的某一个成为主导因素，它决定同时进行的表演的特征及其体裁。通常，作曲家根据文学剧本专门为某一芭蕾舞作曲，在较少的情况下，也选用现有作品。在欧洲文化的传统芭蕾舞中，除了古典舞、民间舞外，也可以运用**哑剧**。在20世纪，“自由舞蹈”、“现代”舞蹈、其他样式的舞蹈或把这些样式与古典舞蹈结合起来的因素，也成为创造舞蹈形象的材料。欧洲芭蕾舞开始形成于文艺复兴时代，意大利是芭蕾舞的故乡。后来，芭蕾舞在英国、奥地利、法国相继出现，18世纪最终形成。在俄国，芭蕾舞的正式演出始于18世纪30年代。俄国的舞蹈大师们在掌握国外芭蕾舞大师经验、研究民间舞蹈文化的同时，逐步创立了独特的表演风格和俄罗斯民族舞蹈学派，这个学派于19世纪下半叶最终形成。俄国芭蕾舞剧导演M.И.佩季帕和Л.И.伊万诺夫创造了学院派芭蕾舞的风格，他们的创作成为19世纪芭蕾舞剧的顶峰（《天鹅湖》、《睡美人》、《雷蒙达》、《胡桃夹子》）。出现了古典舞蹈的复杂的交响乐形式，芭蕾舞与交响乐作曲家П.И.柴可夫斯基、A.K.格拉祖诺夫的音乐结合起来了。到20世纪初，芭蕾舞进入了俄罗斯民族文化宝库，与此同时，西方的芭蕾舞剧日趋衰落，退化成了供消遣的娱乐表演。当时俄国芭蕾舞（C.П.佳吉列夫的巴黎季节）在国外的巡回演出，对西方观众来说，实质上是这一艺术种类的重新发现，推动了芭蕾舞在许多国家的复兴。苏联芭蕾舞继承了俄罗斯芭蕾舞的全部优点，使它的成就发扬光大，并提出了新的思想原则和美学原则。在俄罗斯芭蕾舞的基础上，产生了苏联各加盟共和国和民族芭蕾舞，这些民族芭蕾舞与俄罗斯芭蕾舞汇集在一起，形成了多民族的苏联芭蕾舞艺术。

巴洛克式（*БАРОККО*，意大利文 *barocco*——奇怪的、过于华丽精致的） 1.用以标志17世纪西欧文化流派的概念，这一流派形成于反宗教改革运动基础上的文艺复兴危机之后。巴洛克式作为文艺学术语，被瑞士的艺术理论家Я.布克哈特和**沃尔弗林**（19世纪末）引入文学中。2.指17—18世纪西欧艺术中的**风格**，它的特色是具有动态结构的复杂平衡性，最新奇的表现力，艺术处理的多层次性以及力求使现实与错觉相结合。巴洛克式后于**仿古主义**而先于**罗可可式**，它的艺术逻辑使它接近于文艺复兴时代的艺术

(首先是接近于米开朗基罗的创作),但与后者不同,巴洛克式的艺术风格具有明显的戏剧性,往往充满处世态度的悲剧色彩。巴洛克式特别要求细部和装饰图案的风格服从于统一的结构意图,除**总体配合**外,艺术构思的极其复杂的戏剧化,都同样有力地表现在**建筑**(Дж. Л. 贝尔尼尼)、**音乐**(A·维伐尔第)、**绘画**(M. 卡拉瓦乔)П. П. 鲁宾斯)、**文学**(П. 卡尔德隆)和装饰艺术中。耶稣会认为巴洛克式是能够对人的情感世界产生强大作用的理想表现,这促进了这种风格不但在欧洲,而且在美洲的西班牙的殖民地广为传播。拉丁美洲的当代艺术家们往往认为巴洛克式是发展民族艺术的灵感泉源(墨西哥的Д. 西凯罗斯、X. 奥罗斯科等人)。

拜占庭美学(*ВИЗАНТИЙСКАЯ ЭСТЕТИКА*) **中世纪美学**最发达的一个流派。它是以古希腊罗马的美学思想(首先是**新柏拉图主义**)和早期教父哲学的美学思想为基础的,并在一定的程度上得到了发展。教父哲学的美学——拜占庭美学的主要理论流派——是在希腊罗马美学和圣经派美学的基础上开始形成的并于4—6世纪基本形成(亚历山大里亚的阿法纳西、巴西尔、尼斯的格列高利、约翰·兹拉托马斯特、**伪丢尼修**)。美、光明、**形象**、**象征**、**符号**、语言、艺术的问题都是作为最重要的问题来研究的。拜占庭的美学思想是先验的——它把上帝看作各种美的泉源,并超过所有的美。宇宙(物质的和精神的)是形象、象征和标记(预兆)的体系,它们展示终极原因(上帝)。这样,不论是物质世界的美,还是人手创造的作品的美,以及光、颜色、及文学、音乐和造型艺术的形象归根到底都是终极原因的形象与象征,是其不可理解的表现形式。在圣像破坏运动的论战时期(8—9世纪),可以看到教父学美学新的飞跃,当时制定了关于造型艺术中的形象的理论,而循着这一理论,也触及艺术的其他问题,表述了关于圣像的功能的概念(大马士革的约翰、费奥多尔·斯奥吉特、尼科弗尔·康斯坦丁诺波尔斯基)。圣像被看作第一形象的观念上可见的容貌(内在的幻象)的描绘。到9世纪下半叶,拜占庭美学的教父学流派的形成过程完成了。这个流派成了全部拜占庭文化的准则。拜占庭美学的其他两个层面处于极端的对立中。9世纪下半叶获得发展的复古主义美学保持了希腊化—罗马时代美学的传统,肯定豪华性、艺术上的技艺以及表现明显的肉欲(佛提乌、西梅翁·梅达弗拉

斯特、米哈伊尔·普塞洛斯、费奥多罗斯·普罗德罗姆斯、费奥多罗斯·梅托希特斯)。内省的美学(来源于拉丁文interior——内部的)是独特的、注重人的内心世界的、过于严格的禁欲主义美学。它在僧侣界形成,具有道德的神秘主义的倾向,鼓吹完全脱离感官的快乐,以利于精神的快乐,宣传清心寡欲的生活理想,进行特殊精神训练(明智地行事)的制度,其目的在于:直观光明的和其他的幻象,达到最高的精神喜悦状态。这种美学在许多方面影响了拜占庭文化的发展(埃及的马卡里、尼尔·安基尔斯基、约翰·克利马修斯、以撒·西里雅尼恩)艺术作品的论述文(экфрасис)在拜占庭美学中占有特殊的地位,在这些论述文中,中世纪对艺术认识的大量的概念被作者们(优西比乌·帕姆菲尔、布洛科比·科萨里斯奇、罗曼·斯拉德科别维茨、阿斯杰里·阿马希斯基、希里基·加兹斯基、尼古拉·梅萨)等提了出来,这些论述文为欧洲的**艺术理论**奠定了基础。对造型艺术的说明在这一流派中也得到最广泛的传播,而造型艺术被看作是对原型的自然主义的虚幻的模仿;正是由于错觉,从而对观众产生强烈的影响;把艺术看作具有象征性形象的认识处于次要的地位。宗教仪式的(教会祈祷仪式的)美学、生活美学(首先是宫庭的)和**民间**美学在实践中获得了发展。主要的艺术种类(**建筑**、**绘画**、**音乐**、装饰艺术、诗歌、演说艺术)形成了,同时并考虑到它们在完整的宗教艺术剧一种独特的祭祀用的艺术综合体的结构中所起的职能作用。**程式化**、**洗炼**、**象征主义**、规范性(**规范**)是拜占庭**艺术语言**独有的特征。在建筑中主要注意内部空间的安排,内部空间被赋予复杂的象征意义。与此相适应系统的教堂壁画也出现了。拜占庭绘画的艺术语言的特点首先是:图象的平面性;由于用金色或彩色做衬底而突出出来的主要人物的正面性和静止性;对通常都安排在图象的结构中心的主要**人物**的面部予以特别注意;运用一套刻板的肖像研究式的要素(身段、姿势、动作、建筑和风景的细节);对被描绘的对象使用具有美学意义的**变形法**;把不同时间不同空间的事件和现象置入同一个画面之中;通过用反向透视、平行透视、直接**透视**来描绘对象的手法创造出多维空间;提高了的装饰性;利用黄金和鲜艳明亮的固有色;在结构的安排上特别注意对比原则。符合拜占庭美学对南方斯拉夫人的,外高加索、古俄罗斯和西欧各族人民的中世纪美学的形式给予了

很大的影响。

班菲，安东尼奥（*Banfi, Antonio* 1886—1957）意大利哲学家、美学家、社会活动家、共产党员。班菲在Э·胡塞尔的现象学影响下形成了自己的美学观点，后来，这些观点逐渐演进。在30—40年代，他把艺术理解为形形色色复杂的经验，理解为一种结构，这种结构的价值只存在与审美理想、与决定艺术经验的意义的唯理论原则——唯美观念严格相符时才能揭示出来。班菲的创作成果累累是在50年代，这一时期，他从抽象的唯美观念转向丰富多采的具体艺术经验，这些艺术经验是通过积极参加反对德国和意大利法西斯主义的解放斗争认识到的，他转向马克思主义立场也促使他这样做。班菲晚年时期的著作的特色是思想深刻而丰富，涉及到美学问题的所有领域（从实用艺术到电子音乐）。在这些著作中，班菲特别强调了社会结构和社会生活对艺术世界、对艺术创作、艺术作品的内在结构、对审美主体（艺术的创作者，爱好者或观赏者）、对艺术家自我意识的形成以及对艺术中现实与理想，即感性与价值的关系都有一定的影响。班菲揭示了艺术和社会的相互关系的辩证法，肯定了不但社会性给予艺术以影响，决定艺术的基本方面，而且艺术也是社会性的创造者。艺术在社会综合体中好似第二世界，它创造着新的空间，新的关系和新的结构。艺术可以团结人们，因为它创造令人信服的艺术典型和方向明确的样板，或者，艺术也可以分离人们，成为脱离社会生活的基础。依照班菲的看法，艺术以精神性贯穿于人类生活的一切形式之中。班菲的主要美学著作有：《艺术生活》（1947年）、《美学的哲学问题》、《艺术的哲学》（逝世后于1961—1962年出版）。

鲍姆加登，亚历山大·哥特利勃（*Baumgarten, Alexander Gottlieb* 1714—1762）德国哲学家，Г.В.莱布尼茨和Х·沃尔弗学说的信奉者，德国古典哲学的美学的创建人。1735年鲍姆加登首次引进了“美学”这一术语（来自古希腊文aisthetikós——从感性上理解的），他用这个术语来表明关于感性认识的哲学科学，而这种感性认识理解和创造**美好**并通过艺术形象表现出来。按照鲍姆加登的观点，**美学**对于思维的艺术和艺术本身具有实践意义。美学适用于语文学、解释学（关于解释本文的科学）、**演说术**、诗学、音乐理论等等。鲍姆加登把美学分为“关于事物和关于思维对象”的学说（启发法）、方法论（关于艺术作

品组织的学说)和符号学——关于审美符号的学说(**美学和符号学**),其中包括审美符号在艺术中的运用。按照鲍姆加登的理解,**美**是"感性认识的完善",在这种情况下,他不仅把感觉,而且把情感、记忆、直觉、机智、想像都理解为感性。鲍姆加登在开始研究德国美学中的**崇高**和**审美与伦理**的相互关系时,也考察了"名人"这一概念。鲍姆加登认为,美学的使命就是要揭示出"审美艺术"的规律,即通过具体艺术表现出来的艺术创作的一般规律性。鲍姆加登认为,艺术作品,除了艺术加工外,都应该具有丰富的内容,都应该雄伟、真实、鲜明、认识上的可信和生动。艺术作品的美、艺术作品审美上的完美,在于内容、条理和表现形式的协调一致。鲍姆加登没有来得及对他所拟定的美学对象的所有因素进行深入研究。可以认为,他的功绩在于力求了解艺术的特征(把逻辑真理和审美真理区别开来,强调艺术形象的感性性质,肯定个性对艺术认识的重要性和想像在诗的虚构中的作用)。鲍姆加登的理论研究的意义不仅在于他是美学的"教父",给美学命了名,而且在于他把美学分出来,作为一门独立的哲学学科,提出了一系列极其重要的美学问题。美学的这种自我确立,是由18世纪美学思想和艺术实践的发展所决定的,当时必须从理论上来理解审美关系的新问题,特别是审美趣味问题。阐明鲍姆加登的美学观的著作有:学位论文《关于涉及诗作的若干问题的哲学思考》(1735年),《形而上学》(《心理学》篇,1739年)、未完成论著《美学》(第1卷,1750年;第2卷,1758年)和1907年出版的美学讲演录。

鲍桑葵,贝尔纳德 (*Bosanquet, Bernard* 1848—1923) 英国哲学家和美学家,绝对唯心主义的拥护者,在美学上是**黑格尔**的追随者。鲍桑葵认为,艺术是理解世界**和谐**的工具,而世界和谐构成作为囊括有机的整体性、克服现象的时空分散性的"绝对现实"的本质本身。因此,绝对者也提出审美价值的标准:审美价值越明显,它就越接近于与**美**相一致的绝对和谐。人只能追求绝对者所拥有的**完美**。价值的概念本身,产生于投入自然怀抱的人类生存的分散性与绝对者的超感觉的完整性之间的矛盾之中。艺术的意义就在于:克服这种在人的经验层次上感受到的痛苦的矛盾和达到情感上的满足,而这在心理方面是合乎逻辑的和谐的。因此,对于鲍桑葵来说,"最伟大的艺术是最深刻的逻辑"。按照鲍桑葵的观点,

学者和**艺术家**的天才很少有共同之处，因为艺术家在进行创作时，是听命于深入"事物中心"的潜在必然性的，鲍桑葵认为但丁的《神曲》是艺术的标准，在《神曲》里，情感贯穿着宇宙，外部世界与人的异化被克服了，而宇宙过程本身则作为"戏剧"——"宇宙最伟大的戏剧"展现出来。鲍桑葵的美学侧重于严格的艺术结构的形式和艺术的认识内容。他的美学是与关于创作想像的绝对自由及其与无意识的联系的学说相对立的。19 世纪中叶英国艺术中的**拉斐尔前派**运动的艺术实践，在他的美学中得到了反应。鲍桑葵的主要美学著作有：《美学史》(1892年)、《美学讲稿》(1915年)、《个性和价值的原则》(1911 年)、《个人的价值和命运》(1912年)。

悲剧 (*ТРАГЕДИЯ*, 希腊文 *tragödia*) **戏剧**作品的一个品种，其情节是在悲剧**冲突**的基础上发展的(**悲剧性**)；高级艺术的主要**体裁**之一，其根源可以追溯到古希腊罗马文化。古希腊罗马的剧作家们认为悲剧是充满了连绵不断的激情与思想斗争的"世界的原型"。从这里产生出对悲剧命运、劫数的宇宙论解释，即把它解释为社会与自然中一种占主宰地位的模糊不清的力量。不过，这种立场并不否认进行广泛概括对隐秘之物作出解释的必要性，自古以来这个隐秘之物就决定了悲剧的**动人心弦**的性质。**莎士比亚**、**席勒**、**普希金**以及以后时期艺术文化的其他经典作家，都曾在自己的作品中揭露尖锐而又不可克服的种种个性矛盾的悲剧性冲突，主人公与他周围的人们、与不公平的社会制度的纷争，以及伟大性格的严重失误，这些失误在自身中包含着重要的历史内容，体现了各种社会倾向之间的斗争。诸如此类的冲突向例是通过人的精神胜利来实现的，在同敌对的严刑重法或同更加强大的敌人进行的力量悬殊的搏斗中他在肉体上覆灭了，但是在道义上却占了上风。悲剧主人公的死引起观众、读者的悲和痛，但也唤起对忘我的自我牺牲精神的赞叹。构成悲剧基础的冲突，**恩格斯**认为是阶级社会矛盾的表现，是"历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现之间"的悲剧性冲突的产生（《马克思恩格斯全集》第 29 卷，第 586 页）。马克思主义创始人的这种提法包括了悲剧性冲突的几种常见的类型，但并没有把它们包括净尽，因为，正象历史经验所表明的，丰富多采的悲剧性冲突是不可穷尽的。譬如，现代许多悲剧的中心往往是悲剧主人公内心世界的不谐调、平衡

状态的破坏，通过这面棱镜清楚地照出生活的重要方面。这种主人公的行为特点通常是多层次性和深刻的心理学理由，这些行为通过一系列极其复杂的实际动因和象征性动因而展开。这类悲剧中的某些情节可以在舞台之外进行，或在回忆中出现，由于这种缘故，活动的时空范围扩大了(**艺术中的空间与时间**)。一个人的被打开的微观世界在悲剧中跟他周围的宏观世界辩证地交织在一起，在这个宏观世界中有各种各样的人物，有具有国家意义的问题，也有社会生活与家庭生活中的伦理关系。悲剧性冲突除反映存在的悲剧成分、走投无路的心绪和悲观主义外，也可以用来确立对未来的信念。这一点对于充满了乐观主义处世态度的社会主义艺术作品来说，尤其富有代表性(Вс.维什涅夫斯基:《乐观的悲剧》，Л.列昂诺夫:《侵略》，О.别尔戈利茨:《忠诚》)。**卢那察尔斯基**指出：悲剧能“培养我们悲剧性的生的欢乐，使我们勇敢地作出生的准备，并认清生活的所有漩涡和深渊”。同时他还反复强调，净化(Катарсис)，作为悲剧的结局的**激情**，是任何悲剧都固有的。

悲剧性(*ТРАГИЧЕСКОЕ*, 希腊文 *tragikōs*——悲剧所特有的) **美学范畴**，表现自由与必然的辩证法，反映最尖锐的生活矛盾(**纠纷**)、境遇和环境，首先是“历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现之间的”特殊社会矛盾(《马克思恩格斯全集》，第29卷，第586页)。这些矛盾能引起社会积极力量的死亡，不过，这种死亡能确立值得赞许的原则的历史合理性和生活前景(社会积极力量死亡了，但对于今后的社会发展进程说，却依然是不朽的、意义重大的)。由此可见，在悲剧性里有有限与无限、死亡与不朽的辩证法。在这里，确立起无与伦比的个性所怀抱的、具有重大社会意义的不朽原则以及这种个性在人类生活中的绵延不绝，也就是说，展示了人生的社会意义；显示了悲剧**性格**对环境的能动作用；从哲学上认清了世界的现状。悲剧性具体体现到艺术中，就会对人产生净化作用(Катарсис)。这是由审美情感的特点决定的(**审美感**)，审美情感正象**休谟**所说的，包含着悲与喜、恐惧与愉快。例如，П.И.柴可夫斯基的第四交响曲的艺术-曲调结构就可以用这样的公式来描述：“悲剧——死亡——节日”。在某种意义上，这也是任何一部悲剧作品的公式，这个公式起源于古代关于死而复生的神的传说和**神话**中(谷粒的“埋葬”和**它**在谷穗中的“复活”)。艺术作品情

节领域中从死亡到复生的转变理所当然地符合于艺术作品情感领域中从悲到喜的转变、极度悲痛与高度欣喜的结合。所以，悲剧性在艺术中既呈现为关于不可弥补的损失的一曲悲歌，同时又呈现为关于人的永垂不朽的一曲喜悦的赞歌。悲剧性是发人深思的，它总是跟从人道主义角度寻求摆脱存在的重大缺陷联系在一起。悲剧性把无与伦比的个性的死亡理解为整个世界的不可挽救的崩溃时，同时也确立了宇宙的牢固性、永恒性和无限性，尽管有限之物离它而去。在世界艺术文化中可以清楚地看到，在消除悲剧性方面有两种极端立场：佛教把死等同于生（人死犹生；死不改变任何东西）；存在主义（**存在主义美学**）把生等同于死（生和死一样的荒谬）。悲剧性范畴是符合历史事实的。**亚里士多德**第一个指出了它的基本要素（《诗学》），从情节的悲剧性中分出命运（劫数）问题、错误问题和罪过问题。古希腊罗马**悲剧**的主人公在必然性的轨道上行动，但是他斗争，以自己的行动来实现自己的悲剧性命运。在中世纪，悲剧性不是表现为英雄主义的，而是表现为受苦受难式的：它带来的不是净化作用，而只是安慰。文艺复兴时代肯定了人的能动性和意志自由，同时也产生了不墨守陈规陋习的人物的悲剧（**文艺复兴时期美学**），这时从主人公的性格本身就可以看出他死亡的原因。依**黑格尔**看，他身上有悲剧性的罪过。而**车尔尼雪夫斯基**则认为：认为死者有罪是残酷的，他强调指出，造成主人公死亡的罪过在于那种必须加以改变的不良社会环境。不过，就连黑格尔的理论也包含着合理的颗粒：悲剧性格是能动的，倾向于反抗残酷的环境，一心想用行动解决存在的复杂问题。在艺术史上，悲剧性表现为个人行为的规范制约性与个人欲望、愿望、意向之间的矛盾的反映（高乃依和拉辛的悲剧）。在**浪漫主义**中（**海涅**、**席勒**、拜伦、肖邦），世界的悲剧性状态通过精神状态（世界性的悲哀）表现出来，肯定了恶的不可避免性和与恶斗争的永恒性。英雄人物即使以自己的死亡为代价也不可能消除恶，但是他不允许恶在世上确立独占的统治地位。**批判现实主义**的艺术揭露了个人与社会的悲剧性纷争。在**普希金**那里（《鲍里斯·戈东诺夫》），人的命运呈现为人民的命运；个人的事业第一次跟人民的幸福摆在一起来对照，人民表现为英雄行为的最高裁判官。在19世纪的批判现实主义中（狄更斯、巴尔扎克、司汤达、果戈理等人），非悲剧性的性格—异化了

的、“偶然的”和“局部的”人成了悲剧性境遇的“主人公”。悲剧作为一种体裁消失了，但是把个人与社会的纷争的不可容忍性记录下来的悲剧性冲突，在20世纪之初却渗入了其他艺术品种，包括史诗式的作品在内(托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》，陀思妥耶夫斯基的《卡拉玛卓夫兄弟》，托马斯·曼的《浮士德博士》)。20世纪艺术中的不同美学理论和流派对悲剧性有不同的解释。存在主义对悲剧性的解释是从用**康德**精神改造了的辩证法出发：把行动自由跟必然性对立起来(泛悲剧主义)，把悲剧性归结为行动主体的罪过(**萨特**，**加缪**)；个性成了被撕裂成两个极端的、与自己格格不入的、另一个自古以来就有罪的人。在**人格主义**中，悲剧性冲突往往被生物学化了，这就冲掉了它的社会根源。人力求消除与世界的纷争，并寻求失去了的生活意义——这是20世纪**现实主义**中的悲剧性理论(Э.海明威、У.福克纳、Л.弗兰克、Г.伯尔、Ф.费利尼、М.安东尼奥尼、Дж.格什文等人)。**悲喜剧**成了具体体现悲剧性冲突的独特的现实主义形式(从契诃夫开始的传统)。从悲剧性的角度往往也阐述“人与历史”的主题，首先是革命的主题。在这方面，悲剧性的社会基础既可以是新兴进步力量的运动(**高尔基**的《母亲》)，也可以是衰朽阶级的退出历史舞台(M.A.布尔加科夫的《逃亡》，M.A.肖洛霍夫的《静静的顿河》)。社会主义的艺术把主要注意力放在新型的悲剧性上，这种悲剧性表现在革命冲突中(**马雅可夫斯基**的长诗《弗拉基米尔·伊里奇·列宁》)，表现在英雄主义的业绩中。社会主义艺术描绘处在极刑考验下的个性，这时他以生命为代价来证明他所献身的事业的必然性，通过这种描写来肯定人在除旧布新的斗争中的英勇精神和力量(Вс.维什涅夫斯基的《乐观的悲剧》)。

卑劣　(*НИЗМЕННОЕ*)
与崇高相对立的美学范畴。它所表明的自然和社会的事物和现象都具有反面的社会意义，本身都包含有对人类的威胁，因为在社会、社会生产发展的这个阶段，这些自然和社会的事物和现象还没有被掌握，没有处在人的意志的支配之下。卑劣——人的不自由的领域、否定的审美价值、达到极点的**丑**和**恐怖**的现象。看来，卑劣在比其他的否定的审美价值更大的程度上包含着社会伦理的、含义丰富的内容(**审美和伦理**)，它同恶势力联结在一起。由于人类没有掌握真正的社会关系而造成的那些本身包含着对一些人、

民族和整个人类有巨大威胁的现实现象(例如,暴政、战争、法西斯主义、军国主义、核军备等等),以及人类的无原则的、反人道的行为和实现这种行为的人的性格,通常都被理解和形容为卑劣。卑劣在艺术中的反映是通过恶的形象的创造来实现的。**亚里士多德**考察了艺术所摸仿的现实的审美属性(**模仿论**、**模拟**),在美学史上第一次使用了"卑劣"的概念,尤其是使用这一概念来描写墨涅拉俄斯(欧里庇得斯悲剧《俄瑞斯忒斯》中的**人物**)的性格,这个人的卑劣并不是由于必然性引起的。在艺术文学、**戏剧**、电影中,卑劣既通过童话形象、神话形象表现出来,也通过体现否定的自然力量和社会力量的真实形象表现出来(例如,戈耳工-墨杜萨、蛇形怪兽、下流怪物、老妖婆、长生瘦老头、泼留什金、戈勃谢克、尤杜什卡·戈洛夫列夫等等)。**造型艺术**的一切变种和**体裁**都有反映卑劣的广泛可能性。例如,画家B.B.韦列夏金在《战争颂》一画中深刻揭示战争这种卑劣现象的性质,画家把这幅画献给过去、现在和未来的一切"伟大的征服者"。音乐在比较晚的时候(只是在19—20世纪)才掌握了描绘丑恶——丑和卑劣的形象的能力(肖斯塔科维奇的《第七交响乐》)。以前音乐是间接地表达这一形象的(莫扎特、贝多芬),通过揭示斗争白热化的程度、展示从善的方面克服丑和卑劣所采取的措施。**建筑**几乎没有可能来反映卑劣。有时候,这是通过保存下来的建筑物的历史前后关联来达到的(例如,布痕瓦德集中营,广岛)。在许多情况下,这些建筑物都用相应的**雕塑**作品加以充实。

悲喜剧(*ТРАГИКОМЕДИЯ*) 戏剧作品的一种同时具有**悲剧**和**喜剧**的特征,纯粹的悲喜剧是悲剧与喜剧熔合的最高形式。悲喜剧的基础是艺术家悲喜剧式的处世态度,其根源是各种不同的意向:对现行社会制度与法律的批判态度,生活**冲突**的不可克服感(它往往产生没有完的作品结构),力图嘲笑社会道德准则的不道德和庸俗下流,力图用**幽默**、**嘲讽**、**讽刺**来败坏它们的名声。从这里也就产生出悲喜剧的广阔天地:从粗俗的噱头到严峻的真正悲剧。不过,在原则上,这两种截然相反的体裁——悲剧体裁与喜剧体裁——在悲喜剧中还是通过自身的决定性特点、特别是通过**崇高**形象和**喜剧性**形象(常常是经过概括的程式化形象)的结合、通过具有不同方面的情节环境、有时是离奇环境的交替等而紧密地交织在一起的。这两种体裁互相促进,一方

可以通过另一方来实现(悲剧性境遇与喜剧性**人物**,或者相反)。这时就会表露出喜剧性的悲惨绝望和悲剧性的滑稽可笑,而那贯穿着热诚关怀、诗情画意甚至抒情色彩的、严肃而忧郁的滑稽可笑则会引起悲伤、苦恼、痛苦和悲哀。悲喜剧建立在这两种体裁的辩证对立统一上,这种对立有时候能产生一种特殊的情感——透过眼泪的笑。悲喜剧的有效手段是**寓喻**、**隐喻**、特别是**怪诞**,这时过分的夸张以滑稽可笑的方式使那荒诞不经的行径裸露无遗。能揭露可怖现象之含意的悲剧性怪诞一向是在大规模地扩大着;在它的本性中有这种或那种程度的滑稽可笑的悲剧成分(例如,T.E.阿布拉泽导演的电影《忏悔》)。悲喜剧原则可以表现在各种不同的形式中(幻想出来的童话,别有用意的寓言,如在E.Л.施瓦茨的剧本中,喜剧、独幕轻松喜剧或**趣剧**与话剧的融合,如在A.П.契诃夫的《结婚》中),和内容的各种不同的层次上——从乐观地追求**美好**与崇高、重新估价已经形成的价值、研究社会问题的病灶,到悲观地承认同它们对抗并消除它们是不可能的,——这一切取决于艺术家的崇高立场。悲喜剧产生于古希腊罗马和中世纪,全盛期在19—20世纪:H.B.果戈理、K.汉姆生、Г.易卜生、Г.豪普特曼、Ю.奥尼尔、Ф.加西亚·洛尔卡、Ф.迪伦马特以及许多其他作家与剧作家的作品;悲喜剧在Ч.卓别麟的**电影艺术**中获得鲜明而恰当的体现。

本杰明,瓦尔特 (*Benjamin* 1892—1940) 德国哲学家,文化学家,文艺学家和艺术理论家,左派激进思想家,在思想-理论立场上倾向于新马克思主义的法兰克福学派。关于艺术的本质、功能和发展前景的思考,构成本杰明美学理论的核心。本杰明对**艺术摄影**和**电影艺术**等现代**艺术种类**表现出浓厚的兴趣,按照他的意见,这些艺术种类构成新的视觉诗学,并对文化民主化的一般进程给予影响,有助于肯定政治上积极的艺术的原则。本杰明对这些方面的理论研究是与作为意外情节说的"广泛作用"观以及与**先兆**和先兆的丧失这种思想联系在一起的。这种思想与反映"传统"艺术和现代艺术的差别的复杂综合概念结合在一起,"传统"艺术为罕见的精神性气氛所包围,现代艺术依照存在方式近似于事物。关于艺术作品的质量、意义和"真实性推理方式"的问题,是这一思想综合的基础,本杰明对这个问题的解释酷似苏联"生产派"(**生产艺术**)的立场和

布莱希特的纲领性说法。在本杰明的美学中，艺术史的分期和艺术流派的类型学比较分析的问题占有显著地位。艺术的社会制约性的程度是分期的标准，而通过艺术这种世界图景和世界观结构的相似物所体现出来的生活经验的精神恒量，则是类型接近的核心。本杰明在关于**寓喻**这种造型性类型的学说中考察了这个问题，而造型性类型是**巴洛克式**和先锋派的特色。本杰明的主要著作有：《德国悲剧的起源》(1925年)、《技术复制艺术时代的艺术作品》(1936年)，《关于波德莱尔的若干主旋律》(1939年)。

比例 (*ПРОПОРЦИЯ*, 拉丁文*proportio*——匀称性) 对象或现象的各部分之间、部分和整体之间的合乎规律的对比关系。关于比例的学说发源于测量的实践(尺度——寸、尺、时、丈)，这一实践导致凭经验来表示人体比例(不晚于公元前3千年，在埃及)。比例理论的美学原理在传统上被认为是毕达哥拉斯学派制定的，毕达哥拉斯学派通过比例把**美**与**和谐**的范畴结合在一起。对象的合乎比例、匀称，在古希腊罗马时代被认为是美的必不可少的条件之一。所谓"规范"的塑像，被认为是古希腊雕塑家波利克列特(公元前5世纪)创作的，它的比例是完美人体的样板(**规范**)。在文艺复兴时代，对比例的美学理解与**建筑**和自然科学的发展相联系。皮尔·德拉·弗朗西斯卡、Л·帕乔利、**列奥纳多·达·芬奇**以及丢勒等艺术家研究了比例的学说；帕乔利运用了**黄金分割**这一概念，列奥纳多·达·芬奇强调指出，"美好面貌的美在于它的各种因素结构神妙地合乎比例"。寻求"完美"比例，无论在近代(贺加斯的《美的线条》)，还是在20世纪(勒科比西耶的"调制"——在建筑和艺术设计中使用的以人体比例为基础的量制)，都没有停止。遵循比例，这是艺术作品严密的**结构**条件之一。同时，有意识地破坏比例(**变形**)，在现代艺术中是作为达到艺术表现力的手法加以利用的(**造型表现手段**)。

逼真 (*ПРАВДОПОДОБИЕ*) 确定艺术描绘的特殊品质——艺术描绘与现实类似、与现实相同——的美学概念。力求建立以"生活本身"的形式再现生活的艺术描绘，这种做法源远流长，古已有之，依据的是人的意识的能力，按照列宁的说法，就是复制、拍摄、反映客观现实的能力。对待逼真及其在艺术创作中的作用的态度，是有历史变化的。它在古希腊罗马时代的艺术和美学中得到高度评价，古希

腊罗马时代的艺术和美学就是以艺术模仿原则(**模拟、模仿论**)为主旨的。在这个时期，甚至常常给**艺术家**颁布专门法律(忒拜)，要求他们"更好地模仿自然，否则就要受到惩罚"。对逼真的这一态度在文艺复兴时期的美学中得到保持。**列奥纳多·达·芬奇**把画家的头脑比作镜子，虽然他并不认为，应当机械地复制现实。"逼真"的原则被解释为要求艺术所虚拟的世界与现实幻想般地相似，这是**古典主义**美学的基础。在模仿论的批评者(**康德、黑格尔、歌德**)所创立的美学理论中，认为逼真的意义不太大。他们把逼真看成是自然主义地模写现实(**自然主义**)的同义语，与逼真针锋相对地提出了艺术真实的原则(**艺术真实**)。在19世纪下半叶和20世纪，在艺术**现实主义**发展的新阶段，重新产生了对逼真问题的兴趣，这个新阶段的特点是把广泛的形象概括同艺术中再现生活具体现象的"客观手法"结合起来("自然派"：И.С.屠格涅夫、**陀思妥耶夫斯基**、**托尔斯泰**、A.П.契诃夫、"巡回展览派"——在俄国；Г.福楼拜、**左拉**、印象派、真实派——在欧洲)。对逼真和艺术真实的相互联系问题的辩证研究方法，反映在俄国革命民主主义者的美学(**革命民主主义美学**)中，首先反映在**车尔尼雪夫斯基**的著作中。马克思列宁主义美学是从现实和幻想、逼真和艺术真实在艺术中的相互关系的辩证观点出发的。相反，在**现代主义**的美学和艺术中(**超现实主义、流行艺术、超级现实主义**)，逼真往往与现实主义的形象性相对立。

变形 (*ДЕФОРМАЦИЯ*，拉丁文 *deformatio*——歪曲) 艺术作品的形式失真，这种失真或者是自发产生的，或者是作为艺术表现的特殊手法而由艺术家自觉制造出来的。自发的变形可能是由于艺术作品部分地丧失它最初的物质表面或个别细部(例如，在建筑、雕塑、绘画中)的结果，丧失本文片断(在文学作品中)的结果。由于客观原因而造成的这种变形可能在后来引起自觉的**风格模拟**(例如，20世纪雕塑中的"躯干像"主题就是模仿了不完整地保存下来的古希腊罗马塑造纪念像)。在感受艺术作品(纪念碑、纪念像)的过程中也会发生变形，由于采用透视缩影观察法，从一定的角度来看作品，以致造成作品轮廓失真，比例关系破坏等等。与这种变形相对立的是"视觉修正"(或"幻想"修正)的艺术原则，采用这一原则，就是要预先校正可能发生的艺术塑造形式上的失真("一眼看上去"图象轮廓发生倾斜变化、比

例变化，形式变粗等等)。变形作为艺术手法是与要求从整体上加强艺术形象的表现力的意图分不开的，这就是说要有意识地、有目的地把艺术形象的某些结构因素加以夸大，使它粗糙化，公式化或者完全弃之不顾(原始时期和中世纪的艺术，**怪诞**)。在这种情况下，艺术家借助于变形力图在作品中表达某种不可能通过艺术形式的全面形成而展示出来的东西，即无论怎样也表现不出来的力量(与“善”和“恶”的范畴有关的超验的力量)。艺术家似乎故意歪曲形式，用变形来暗示它们的存在。因此，变形可以导致加强形式的艺术表现力、它的**表达力**和象征性。变形的手法在**先锋主义**的实践中常常达到极端化，使图形“失去内容”，使艺术家的幻想变成抽象的形式组合。不自觉的变形是古代艺术和原始艺术家的特点。

表情、表达力 (*ЭКСПРЕССИЯ, ЭКСПРЕССИВНОСТЬ*, 拉丁文*expressio*——表现) 艺术中加强了的、过分显明的、尖锐的**表现力**，为作到这一点，要使用特殊的、不寻常的艺术手段：造型艺术中的**变形**，音乐中刺耳的、复杂化了的**不协和音**等等。表情、表达力是不同时代、不同国家的艺术都固有的，但是在**表现主义**中它成了审美规范。

表现主义 (*ЭКСПРЕССИОНИЗМ*, 来自法文*expression*——表现、表现力) 20世纪10—20年代欧洲艺术中反映资产阶级意识深刻危机的一个流派；**先锋主义**的一种表现。表现主义依据唯心主义哲学的探索(**柏格森**的直觉主义，Э.胡塞尔的现象学)，从故意引人注目的对生活的主观反映出发，在同**自然主义**、**印象主义**论战时宣布：艺术的目的不是描写当代现实，而是“表现”其本质。表现主义在第一次世界大战前夕诞生于德国(在这里和在奥地利达到最大限度的发展)。本世纪初欧洲生活中的尖锐矛盾，急剧的都市化，第一次世界大战，以及俄国的、然后是德国的革命事态，在欧洲很大一部分艺术界知识分子的头脑中引起悲观失望的惊慌。在自称为表现主义者的艺术家们看来，世界处在使人提心吊胆的运动中，处在跟天生的“自然”人相敌对的种种力量乱糟糟的冲突中。号召天下人亲如手足，愤怒抗议战争和资本主义——贯穿着表现主义的艺术，决定了这种艺术的反抗激情，决定了它反军国主义、反资产阶级的本质。在一系列德国艺术家的宣言中，表现主义虽被宣布为方向和方法，但在思想上却不是一种同

质现象。如果说表现主义的一些信徒们主张艺术有不问政治的权利，那么所谓"积极分子"、左派表现主义者的创作，尽管其宣布的理想很天真并且含糊不清，却贯穿着以革命方式革新世界的希望。由20世纪的现实注定的对世界的看法决定了表现主义的风格学：从根本上"反对古典主义"，拒绝采取和谐明快的形式，爱好抽象的概括，充满愤怒的**表现力**，艺术格调激昂紧张，故意使艺术作品中对现实的写照**变形**。表现主义以这样或那样的方式表现在所有种类的艺术中。它所特有的、立场上的主观主义和艺术家抒情式"自我"的强烈情欲，决定了表现主义在德国与奥地利诗歌中的重要地位(Г.特拉克尔、Ф.韦尔弗、早期的Й.贝希尔)。Л.弗兰克、Ф.卡夫卡的散文具有表现主义的特点。政论体戏剧、"叫喊戏剧"成了表现主义文学的主要体裁之一，它的特色是全球性冲突的宏大规模，人物形象的抽象性，"电报"言语的简短生硬、断断续续，动作节奏粗犷刺目(В.哈森克勒费尔、Г.凯泽、Э.托勒尔的剧本，Л.耶斯纳等人的演出)。在**造型艺术**中突出的是**格拉费卡**。表现主义的特点是线条的曲折，色彩的鲜明对照，空间的被扭曲变形——在О.科科施卡、Э.诺尔德、П.克莱、Э.Л.基尔希纳、М.贝克曼等人的作品中。作曲家Р.施特劳斯、А.勋伯格、А.贝尔格的作品可以归入表现主义，他们给欧洲音乐带来了结构的无调性和神经质的表现力。在电影艺术中，德国表现主义通过一系列对欧洲电影艺术有重要意义的影片表现出来(例如，Р.维奈的《卡里加里医生诊室》，1919)。表现主义作为一个流派在艺术中存在的时间并不长。德国1918年11月革命失败后，到了20年代中叶，即资本主义相对稳定时期，表现主义的造反意向的抽象性和不彻底性便暴露了出来。新的时代需要另一种艺术——一种能够更深刻、更详尽、更受社会制约地研究生活现象的艺术。不过，表现主义还是对以后几十年的欧美艺术发生了重大影响。20世纪许多艺术家所特有的、对世界的具有强烈反差的视觉，根子就在表现主义。

表演 (*ИСПОЛНЕНИЕ*) 通过游戏再现艺术作品，以保障其他人对艺术作品的理解。某些艺术种类和体裁一般不要求表演(例如，**造型艺术**)，在另一些艺术体裁中，表演虽然是可能的，但并不是必需的(例如，文学的诗歌、散文体裁可以通过个人默读、朗读和朗诵会形式的表演来理解)。但也有这样一

些种类和体裁，严格地讲，离开表演就无法存在。例如，作曲家的音乐作品在其表演之前还不是社会财富，没有成为社会意识的一个因素，即没有作为艺术而存在。“没有搬上舞台的歌剧没有任何意义(柴可夫斯基)。“视”读(“听”读)**音乐**的能力只有行家才有(在不同程度上)，因而不能给音乐以生命。音乐的创立和表演只有在口头民间创作中或**即兴**表演时才能一致。离开表演便不能存在的还有舞蹈作品。剧作艺术只有通过表演才能获得真正的艺术生命。所有舞台表演的和演员表演的艺术都是表演艺术。表演者是置身于艺术作品的创造者和接受者之间的中人。同时他本身也是创造者，因为表演始终是一种**解释**，这一解释既能揭示所表演作品的客观本质，又能揭示表演者根据他的世界观和**个性**对作品的主观理解。表演的创造性决定了不同的表演者能对同一部作品做出不同的解释，不同时代和国家的表演者可以“反复理解”同一部作品，表演者可以使某一部作品获得“新生”或完成“艺术发现”，等等。

表演化 (*АРТИЗАЦИЯ* 来自法文 *art*——艺术) 指政治、社会、文化生活事件的戏剧化；对待现实就像对待某种艺术作品一样。表演化在西方被看成以具有社会积极性的居民集团为对象的**大众文化**的最成熟形式。表演化可以变换形式，使生活的这些或那些现实具有戏剧演出的形式。这种从感情上取代对现实因素的合理领会的做法，特别是战后时期，在一系列资本主义国家(首先在美国)，例如政治活动家进行竞选运动、召开代表大会和代表会议，贯彻社会文化措施等等，都有实际的表现。表演化使这些活动变成了自发的戏剧场面，变成了一种不仅为观众(包括电视观众)而且为参加者本身举行的**即兴演出**。吵吵闹闹，往往有伤大雅，但有明显的效果；用别具一格的演出来取代通常的政治行动和其他行动，制造大规模**演示**的气氛。表演化与老百姓腻烦的一般宣传行动不同，目标在于：通过一种拟态的办法使人们不致难以接受所贯彻的政治措施和其他措施的真正含义。

表演艺术 (*ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИСКУССТВА*) 艺术创作活动的特殊领域，在这一活动中“初级”创作的作品通过一定的符号系统记录下来并转换成某一具体材料而物化。属于表演艺术的有以下创作：通过舞台、杂技场、无线电广播、电影、电视表现出作家和戏剧家作品的演员和导演的**创作**；

把文学本文翻译成生动语言的朗诵者的创作；音乐家的创作，即把作曲家的作品有声化了的歌唱家、演奏家、指挥家的创作；体现了舞蹈学家、作曲家、词作家构思的舞蹈家的创作。因而表演艺术作为相对独立的艺术创作活动形式并不存在于所有的**艺术种类**中，在**造型艺术**、**建筑**、实用艺术中就没有(如果在这里必须把构思转换成材料，进行这一工作的是工人或机器，却不是特殊类型的艺术家)。文学创作也创造完美的作品，这些作品虽然允许朗诵者表演，但毕竟是为读者直接接受而创作的。表演艺术产生于艺术文化发展过程中，是创作和**表演**尚未分化的**民间创作**解体的结果，是因为出现了文学和音乐作品书面记录方法的缘故。但就是在发达的文化中，仍保存着完整的创作形态，在这里集作者和表演者于一身(Ч.卓别林、*И*.安德罗尼科夫、Б.奥库贾瓦、В.维索茨基等类型的创作)。表演艺术就其本性来说是一种艺术活动，因为它不是机械地把所表演的作品转换成另一种物质形式，而是它的再现，并包括这样一些创造性因素：深刻领会所表演作品的精神内容；根据表演者的世界观和审美立场**解释**所表演的作品；既表现了表演者对作品中所反映的现实的态度，也表现了对现实在作品中是怎样反映的态度；选择恰当地说明所表演的作品和保障同观众与听众进行精神交流的艺术手段。因此诗人、戏剧家、电影剧作家、作曲家、舞蹈学家的作品都能得到不同的表演说明，其中每一种说明都把作者的和表演者的自我表现结合起来。此外，演员对同一个角色或钢琴家对同一首曲子的每一次表演都是独一无二的，因为在排练过程中形成的稳定的内容是通过表演行为中变形的、瞬间发生的和即兴产生的东西(**即兴**)反映出来的，因而是不重复的。表演艺术的创造性导致在表演者和表演的作品之间可能有不同的关系——从适应到尖锐的矛盾；因此对表演艺术作品的评价不仅要求规定表演者的技巧水平，而且要求规定他所创造的作品同原作品的近似度。

别雷，安德烈（*БЕЛЫЙ, Андрей* 笔名布加耶夫·鲍利斯·尼古拉耶维奇 1880—1934）苏联俄罗斯作家，艺术批评家，俄国**象征主义**的主要理论家之一。曾热中于**索洛维约夫**、**尼采**和**叔本华**的哲学，影响了别雷的哲学-美学观点的形成。在创作初期以节奏分明的散文形式所写的四部“交响乐”中，他试图达到把音乐的结构原则和以

文学形式表达自己的哲学思想综合起来，在某些方面预见到了**莱维-斯特劳斯**后来的尝试。别雷对19—20世纪之交的**象征主义**理论进行了深入研究，他在与**弗洛连斯基**的通信中表述了**象征**中被象征者与象征者的相互关系，符号学术语中"所指"与"能指"的联系。对**康德**和新康德主义的研究，特别是康德主义关于时间和空间(**艺术中的空间和时间**)的观念、关于现象与本体的相互关系的观念，在别雷的诗歌和散文中，首先是在长篇小说《彼得堡》(1916年)中得到了反映，这部长篇小说被看作是哲学小说的尝试。在这一时期所写的美学文章中，别雷阐述了建立实验美学的纲领，他想把实验美学设计为一门精密科学，他详细地制定了数学诗学原则。别雷借助于统计学方法指出，在俄国传统的四音步抑扬格中很少运用俄语允许的某些节奏形式。别雷在自己的诗作中首先运用了这些形式，这一尝试除了具有历史的、文学的意义外，作为显示别雷所宣扬的实验美学的实践着力点，也是有意义的。在以图示作诗方面，别雷也是一个改革者：他提出的"阶梯式"分行体系被**马雅可夫斯基**接受了。在20年代，别雷积极参加了一系列文化创举，特别是他曾担任"自由哲学协会"("自由哲学")会长。他这一时期的散文作品，可以看出他是Дж·乔伊斯的先锋主义散文的先驱(**先锋主义**)，他的回忆录尽管带有种种主观性的评价，但是，对于研究象征主义来说，两者都有不小的意义。别雷的晚期理论著作之一——论果戈理的技巧一书——把对散文的精确分析方法(包括统计方法)与深入地直观地透彻考察果戈理的风格特征结合起来。在这本书中，别雷把果戈理的风格与当代艺术活动家(马雅可夫斯基、**梅耶霍德**等)的创作风格作了对比。别雷的主要美学理论著作有：《象征主义》(1910年)、《绿色的牧场》(1910年)、《阿拉伯风格曲》(1911年)、《当代世界观中的鲁道夫·施泰纳和歌德》(1917年)、《作为辩证法的节奏与〈青铜骑士〉》(1929年)、《果戈理的技巧》(1934年)。

别林斯基，维萨里昂·格里戈里耶维奇(*БЕЛИНСКИЙ, Виссарион Григорьевич* 1811—1848) 俄国革命民主主义者，文学批评家，哲学家。1833年别林斯基与Н.В.斯坦克维奇小组的接近，对他的哲学观点和美学观点的形成起了很大的作用。从1834年起，别林斯基系统地从事文学批评和编辑活动(其中包括1839—1846年编《祖国纪事》，1847—1848年编《现代

人》),努力构建这样一种美学理论:一方面,俄国文学与世界文学紧紧地结合在一起,另一方面,整个艺术文化都被看作是宇宙的一部分。在早期著作(《文学幻想》、《论俄国中篇小说和果戈理君的中篇小说》、《琐事琐谈》,等等)中,别林斯基的哲学观点建立在近似于**谢林**的自然哲学的客观唯心主义原则之上;与此相应,艺术被看成是"**宇宙的伟大理念在其无穷无尽的多样现象中的表现**"。在30年代中期,由于对费希特进行了研究,在别林斯基的观点中表现出主观唯心主义的倾向(《试论道德哲学体系》,阿列克谢·德罗兹多夫文集),这种主观唯心主义吸引他的主要是伦理方面——作为行动、能动性、经常的自我教育的哲学。同时,别林斯基强调意识的作用,尤其是强调他提出的与**直觉**相对立的理性知识的作用,这就已经预示了批评家向**黑格尔**哲学方面进一步的发展。别林斯基转向"黑格尔学派"初期的标志,就是所谓他顺从现实:批评家片面地解释了黑格尔的"凡是现实的都是合理的,凡是合理的都是现实的"这个公式,同时却反对启蒙运动的活动家和思想家,反对法国大革命。在美学和文学批评领域,这种立场表现在不同意接受艺术中的意识形态**倾向性**和训诲作用(别林斯基谴责了**席勒**的"抽象英雄主义",谴责了A·C·格里鲍耶多夫在《智慧的痛苦》中的主观性,等等)。同时,在黑格尔学说的影响下,别林斯基比较认真地钻研了**辩证法**思想,这就卓有成效地影响到他后来的全部活动。在30—40年代之交,美学家别林斯基的注意力被吸引到问题的两方面的综合上。一方面,他论证了艺术是对真理的直接观照或形象思维的一般观点,指明了**史诗**、**抒情诗**和**话剧**以及它们的个别体裁的特征,确定了书面文学同**民间创作**等等的区别(《艺术思想》、《诗的分类》,等等)。另一方面,别林斯基从"在发展中的有机连续性……构成文学的性质"这个论点出发,考察了全世界的艺术的阶段或形式的运动史,部分地考察了俄国的艺术的阶段或形式的运动史:古希腊罗马古典艺术,中世纪浪漫主义艺术,近代艺术(《俄国文学纲要》,《尼古拉·波列伏依全集》,《亚里山大·普希金文集》,等等)。从40年代初开始,在别林斯基的观点中产生并增强了唯物主义倾向,批评家力求把唯物主义倾向与"思辨思维方法",即与辩证法原理结合起来。别林斯基在美学领域主要致力于研究灵活的艺术标准,这些标准抓住了艺术与社会需求、

与当前的迫切问题以及与人类活动的其他领域，例如与科学、与政论等等的复杂关系的全部总和。与把人民理想化的斯拉夫主义美学不同，别林斯基肯定了有必要对人民进行启蒙教育，有必要在人民中发展个性因素，有必要唤醒人民的人类尊严感(«给果戈里的信»)。别林斯基高度评价了文学的启蒙意义，认为当代伟大的俄国作家是"觉悟、发展和进步的道路上的伟大领袖之一……"。同时，别林斯基仍旧反对艺术中的训诲，反对破坏至高无上的艺术本性。别林斯基的活动对本国美学以后的整个发展产生了巨大影响，促进了**现实主义**、艺术的人民性的观点以及研究和分析文学和艺术的一般原则的形成。

柏格森，昂利 (*Bergson, Henri* 1859—1941) 法国唯心主义哲学家，**直觉主义**的代表。柏格森只有一本著作——«笑»(1900年)谈美学问题本身。但是，他的哲学中的基本概念，如"**直觉**"和"生命的冲动"，充满了美学内容，他的哲学对**现代主义**的艺术和理论也就产生了巨大影响。柏格森从神秘主义立场出发反对实证主义者，对时间即"绵延"给予了主观心理学的解释(«意识的直接材料»，1889年)。柏格森认为，理智使用了与物质的静止性相适应的概念，就不能够理解运动，并且首先不能够理解"绵延"——"生命的冲动"、创造现实的超意识的本质属性的创造性自然力。这种自然力只有在直接感受、在类似于动物本能的非理性直觉的行为中才可以被理解。按照柏格森的看法，直觉是无私的，它揭示现实比理智更充分，因为理智深受实践主义之累并且在世界上只看到对人有益的属性。艺术就是直觉认识世界的范例。柏格森把仿佛没有任何利害关系的"纯"艺术与反映社会冲突和社会理想的作品对立起来。例如，柏格森不把**喜剧**看作真正的艺术，因为笑是社会谴责的毫无疑义的姿态。最初的论题是：仿佛艺术是比科学更普遍更深刻的认识形式，后来，他把艺术解释为神话创作能力的附带成果，从而取代了这个最初的论题，而这种神话创作能力的使命就在于塑造"静态"宗教的精神形象(«道德和宗教的两个泉源»，1932年)。对柏格森来说，通往上帝的圣者的直觉具有最高的价值，而艺术，这是表达无法表达的东西——人的超社会的、个人的本质的尝试。在这种情况下，决定于艺术家直觉的独特性的**创新**，不仅是**艺术性**首要的标准，而且是唯一的标准。柏格森把对艺术作品的知觉过程比作一次催眠，这时个

人的一切意识力量都被神秘的力量所麻痹(例如,音乐、建筑、诗歌中的**节奏**就是这种神秘的力量)。柏格森的哲学、他的关于人和艺术本质的观念,在"意识流"、法国"新小说"等流派的理论观点中得到了反映。柏格森主义的美学思想在许多方面重复了**叔本华**的观点,这是本世纪初资产阶级艺术意识正在摈弃培植个人主义的理性的现象之一。

伯克,爱德蒙 (*Burke, Edmund* 1729—1797) 英国政论家和美学家,启蒙运动(**启蒙运动美学**)的代表人物。在《我们的崇高和美好的思想起源的哲学研究》这部著作中,伯克总结了他那个时代的英国美学中广为流行的关于人们从感情上感受到的周围世界的感性性质的观念,并且在自然神论和唯物主义地解释的感觉论的原则的基础上发展了一系列美学原理。伯克考察了**美好**的客观基础,并且把这些基础与人们所遇到的同情和无私的爱的感情的种种表现联系起来,也与消除紧张、"心肠变软"、"精神苦闷"等等联系起来。伯克是借助于关于美好的概念与审美标准的联系来确定**崇高**的,而人们的审美标准是生下来就受到培养的,并且服从于伯克抽象地加以解释的社会福利。趣味问题在伯克的美学中占有显著地位。他把审美趣味看成是人的三种最明显最自然的能力即感觉、想像和判断力的表现。伯克没有把审美趣味归结为单义的、从理性上加以解释的概念,他强调指出,无论是所有人的共性,还是每一个人的特点,都通过趣味反映出来。在伯克的哲学-美学观点中,仔细研究了如何把对人的思维能力的分析结果与人对感受到的满足、对娇揉造作、对他人的脾气和行为表现的反应结合起来。伯克的美学思想对**莱辛**、**席勒**、**康德**的美学产生了影响。

柏拉图 (*Plāton*, 公元前428/27——348/47) 古希腊哲学家,客观唯心主义的奠基人,**古希腊罗马美学**的创立者之一。柏拉图的美学观点的基本环节——他关于理念是头脑所理解的永恒本质的学说,而这种永恒本质表现为产生和设计事物的形象和原则。这似乎是事物的最完美的表现,事物的最有意义的发展。柏拉图的理念世界完全是无个性特点的,它既没有名字,也没有历史,它本身体现了规律,世界的宇宙生命就是按照这些规律运动的。加入这一世界的**美**的理念表现**美好**本身、绝对美好的本质,它是创立感性理解的美好事物的样板、原则。从柏拉图的观点来看,一切存在的东西都是美好的,这要看它体现

(存在有)美的理念的程度而定。如果说哲学可以直观这种理念(以及其他理念),那么自然界和艺术就是体现这种理念的手段。按照柏拉图的看法,最完美的作品是宇宙,在宇宙中能最大限度实现存在的理想原则。而人创造的一切,则是对宇宙的不充分的描摹,对它和通过它来实现的永恒理想的模仿(**模仿论**)。柏拉图所说的艺术,从实质来看,同手艺没有区别。他认为艺术也是手艺,只不过是达到最大准确性和最**完美**程度的手艺,所以它是美好的。他认为只有同时既成为看中的对象,又成为完全实用的对象这样的物品才是美的。柏拉图是奴隶制贵族统治的拥护者,他反对雅典民主制以及在民主制范围内建立的艺术文化。按照马克思的意见,柏拉图的理想国只是"埃及种姓制度在雅典的理想化"(《马克思恩格斯全集》第23卷第406页)。在这种空想的理想国里,有直觉理念的哲学家执行管理职能,军人保卫国家,农民和手工业者提供物质资料,柏拉图只把起教育作用和完全起辅助作用的那种艺术抛在一边。在这种情况下,他对现有艺术提出片面评价,例如,他认为,破坏公民的蓬勃朝气,迫使他们一举一动像荷马笔下的英雄人物那样,带有经常不断的过度感受,这样的**题材**,诗人是不能容忍的。他以同样的方式谴责**悲剧**作者,因为这些作者引起观众种种恐惧,削弱他们的意志,并且还养成他们游手好闲、专想无效享受的习惯。柏拉图在关于艺术的学说中认为模仿的原则具有重大意义(他说,画家画床,并没有画出床的理念,而只是在模仿床的理念,重复作为理念早已存在的那种东西),他同时也指出了这一过程的创造性方面,这个方面与埃洛斯即爱神的概念有联系。埃洛斯——狂热的爱的追求,在柏拉图那里通过自己高度发展的形式而表现为审美感受的实质。在《会饮》篇的对话中,他描写了埃洛斯来临的阶段即理解真正的美的途径。我们对美好物体的爱会由于它们的易变性和死亡率而改变为宁要精神美,但是,美好的心灵也不稳定,也变化莫测,所以埃洛斯来临的下一阶段——教育它们的科学和艺术。科学和艺术最终也会暴露出自己的缺陷,只有永恒的、没有出现的和不会死亡的美的理念、美好本身才符合人的爱的真正精神,因为它从来不会欺骗我们,也不会使我们失望。在这种情况下,柏拉图认为,任何真正的埃洛斯都应当是创造出来的,因为拥有美好并直观美好是很少的。真正的埃洛斯与美好的创作分

不开。柏拉图的这些观点，在美学史上，在关于艺术家是创造者的学说中得到了发展，艺术家从表现为样板的理念(理想)出发，创造出美好的对象。柏拉图还提出诗的灵感、着迷、发狂的理念。在这种情况下，他把灵感同知识、理性对立起来，由此待人似乎成了丧失理智的狂人(《斐德若》篇和《伊安》篇中的对话)。此外，他还把艺术家(以及手艺人)同玩弄魔法、巫术、妖术的人区别开来。柏拉图在自己的创作中，不仅作为思想家，而且也作为艺术家出现。他的著名的哲学对话属于古希腊艺术散文的佳作，对以后的文学发展产生巨大影响。他使对话这种体裁达到高度完美的程度：对话不仅仅是思想的戏剧性的对立，而且也是同形象性、利用隐喻、讽喻、**象征**有区别的。柏拉图的全部创作充满了美学思想，但美学思想表现得最多的是他的下列作品，例如，《大希庇阿斯》篇、《斐德若》篇、《斐东》篇、《斐利布斯》篇、《会饮》篇、《智者》篇、《国家》篇。

勃洛克，亚历山大·亚历山大罗维奇 (*БЛОК, Александр Александрович* 1880—1921) 俄国诗人，文学批评家。勃洛克的美学观点是与他的诗歌创作分不开的，离开他的诗歌创作就不能理解他的美学观点的演进。早期勃洛克的《世界图景》是在B.A.茹科夫斯基的浪漫主义诗作、普希金、M.Ю.莱蒙托夫、Ф.И.丘特切夫、A.A.费特的抒情诗的影响下创作成的。这是“诗人”和“芸芸众生”的浪漫主义的对立，是对现实失望与对诗人和艺术的崇高使命充满信心的主题。他的第一部诗作《美女诗草》，就是以**象征主义**精神写作的。这种“尘世”和“天上”的浪漫主义对衬，被出自**索洛维约夫**的“精神综合”的思想所强化。关于世界实体起源的观念，是通过永恒的女性柔情——世界精神的形象体现出来的。勃洛克认为，通过神秘的爱，可以达到这种境界。弥漫于情爱世界的思想，起源于柏拉图-索洛维约夫的哲学传统。艺术的任务在这里是根据“相适应”的象征主义美学的精神解决的：个人生平的抒情感受、印象、片断，是作为发生在“另外的世界”的事件的反映表现出来的；抒情叙述的一个方面是通过另一个方面“透露出来的”。勃洛克创作演进的新阶段，正值第一次俄国革命时代。他转向从艺术上理解现代城市的问题，“小人物”的主题进入他的抒情诗，响起了社会主旋律的声音，现实及其矛盾成了艺术描述的对象。关于存在实体的概念现在是以“自然力”的**象征**表现出来

的，这种“自然力”是通过世俗情欲、“卑劣”本性、光怪陆离的城市生活实现的。在这一时期的文章中，勃洛克试图解决知识分子与人民、“自然力”与“文化”相脱离的原因问题。克服个人主义、寻找走向人民的道路、**艺术家**对人民所负的职责的主题，决定着勃洛克在1907—1909年政论的激情。他尖锐地批判了现代主义“新艺术”的观点（**现代主义**），向19世纪俄国古典作品的人道主义遗产求教，强调接近**现实主义**的必要性。按照勃洛克的思想，只有走这条道路，才能解决艺术的**思想性**、**人民性**的问题。此后，在勃洛克美学观点中，提到首位的是新的象征——“音乐精神”，这种“音乐精神”确立了关于直观地创造性地理解存在的观念。在《报应》(1907—1913)、《恐怖世界》(1908—1916)这些诗集中，现实是通过自身的悲剧性矛盾——通过善与恶的斗争表现出来的。艺术作为人类的人道主义珍品的保护者，能治好人的病并把和谐带进充满矛盾的现实生活（《意大利诗抄》)。勃洛克的长诗《十二个》(1918年)，是对十月革命的反应。在这首长诗中，通过新的节奏听到了革命的“音乐”。在苏维埃时期的文章《知识分子与革命》、《人道主义的破产》中，勃洛克号召知识分子建设新的、“综合性”的文化。在勃洛克生活的后期，他曾在大剧院、在**高尔基**创办的“世界文学”出版社积极工作。

布莱希特，贝托尔德（*Brecht, Bertold* 1898—1956） 德国剧作家，导演，戏剧理论家，德国社会主义艺术的创立者之一；反法西斯主义艺术家。他的犀利的社会创作洋溢着人道主义激情。1933—1947年他是一位反法西斯主义的流亡者，从1948年起移居德意志民主共和国，在这里建立并领导了“柏林剧团”剧院，从20年代起由他研究的叙事**戏剧**理论在这个剧院的演出中（正如在布莱希特的剧本中一样）得到了体现。布莱希特没有采用资产阶级戏剧及其倾向于用**逼真**的错觉来提供消遣，征服观众。他力求使舞台成为阶级意识教育的工具，重新考察了戏剧的表现手段体系。与传统戏剧(在布莱希特的术语中是“戏剧性”戏剧、“贵族式”戏剧)不同，叙事戏剧与其说是在舞台上体现事件，不如说是在叙述事件；它首先诉诸观众的理智，保持舞台与观众厅之间的情感距离，与其说是使人对舞台事件发生共鸣，不如说是对事件进行分析。叙事戏剧的基本原则是“怪异效应”，借助于这种效应，使被描绘的现象“怪异化”，“意外化”：那些“不言而喻熟悉的、显而易见的”、

出乎意料的东西，是从不熟悉的、新的方面出现的，引起观众的惊讶和好奇"，刺激他们"对待所描绘的事件采取分析的、批判的立场"，产生社会行动的要求。布莱希特的剧本和演出中的这种"怪异效应"，是通过综合的表现手段(**怪诞**，反论，把叙述体裁的因素引进戏剧结构中去，所谓使情节停顿下来的歌曲，等等)达到的。布莱希特指出，"怪异效应"并不就是他的戏剧的特点，自古以来就是艺术所固有的，而艺术从来就不是与生活等同的，并且使生活怪异化。在布莱希特的美学中，艺术的这个特点是作为有意识的手法加以理解和研究的。在叙事戏剧理论中，布莱希特依据的是启蒙运动美学的许多原理，东方戏剧、特别是中国戏剧的经验。在布莱希特的剧作理论中，叙事戏剧的原则得到了鲜明的表现。布莱希特创作的唯理智型话剧(**艺术中的唯理智论**)是寓言剧，这种寓言剧的实质在于通过寓意的方式从哲学上理解当代现实的社会道德问题《三分钱歌剧》，(1928年)、《大胆妈妈和他的孩子们》，(1939年)、《四川一好人》，(1938—1940年)、《高加索灰阑记》，(1944—1945年)，等等。叙事戏剧理论，由于对舞台和**公众**的相互作用问题——现代艺术社会学也进行了研究，所以对20世纪世界戏剧美学的发展产生了巨大影响。布莱希特阐述美学观点的主要著作有：《街头舞台》(1940年)、《买铜》(1940年)、《戏剧"小工具论"》(1948年)、《戏剧辩证法》(1953年)。

布洛，爱德华 (*Bullogh, Edward* 1888—1934) 英国心理学家、美学家、语言学家，"审美距离"论的创立者。在这一理论中，布洛试图发展在艺术知觉过程中审美因素与非审美因素的辩证法。"距离"说的思想最先出现在**席勒**的美学史中，但是直到20世纪初，这一思想并没有广为传播。布洛使这一思想从隐喻变成概念形式，并把它与自己关于"距离"的学说对立起来，一方面与移情论(**移情论**)对立起来，另一方面与孤立论(**美学中的孤立主义**)对立起来，认为两者都是片面的，都不包括参与审美知觉的内容丰富的所有因素。布洛把艺术知觉的过程看成是意识从自我与客体合一到与客体分离的复杂运动，是情感因素和理智因素同时发生作用，是个别与一般的统一。他多方面注意到艺术中的**材料**问题，用实验来研究对**颜色**的知觉过程。布洛也深入研究了社会审美意识问题，号召研究语言，研究精神活动和实践活动。整个说来，在审美意识和审

美知觉的研究领域，他以自己的著作为20世纪心理美学的发展作出了一定的贡献。他的主要著作是《美学》。

布瓦洛，尼古拉 （*Boileau Nicolas* 1636—1711） 法国讽刺诗人，**古典主义**理论家。在关于诗歌创作的论文《诗的艺术》（1674年）中，他阐述了古典主义的规范和准则。《诗的艺术》因此被称作是对贺拉斯的《诗艺》的模仿。这篇论著是17世纪以艺术实践发展美学思想的范例；是初学写诗的人、艺术家的特殊教材。然而，视野广阔，生动鲜明，为艺术的命运而真正激动不已，使布瓦洛的诗论与学院派的教条不同，这一点除具有理论上的重要意义外，还决定了这部著作的长久的历史命运。在诗人的创作中和在整个艺术中），布瓦洛赞成理性领域优于情感领域。承认人的心理的这两个领域是并存的和对立的，是17世纪的特征，并且由于有古典主义——**巴洛克式**作为反衬而得到巩固。在布瓦洛的论著中论证了"逼真"这个古典主义的关键性概念，"逼真"这个概念与生活"真实"是相对立的，它反映的不仅是这一艺术方法和风格的概念性目标，而且是它的理想化目标。布瓦洛力求使通过古典主义形成的**体裁**理论具体化，这一理论的基础就是把体裁分为"高级"体裁和"低级"体裁，不给正在产生的新形式（例如，长篇小说这一**现实主义**的先声）留下余地。布瓦洛肯定罗马作者是不可超越的，这一论断成了所谓"古今之争"的开端。布瓦洛的论敌 Б.Ш.佩罗，坚持17世纪文学的优越性。在这场激烈的争论中，布瓦洛与正在兴起的**启蒙运动美学**发生了冲突。

不协和音程和协和音程 （*ДИССОНАНС И КОНСОНАНС*，来自拉丁文 *dissonare*——声音不和谐，*consonare*——声音和谐） 音乐理论中区分两种和音的一对概念。不协和音程指各种音调不协调地、不自然地同时发声；协和音程指各种声音的配合悦耳协调。从声学角度看，协和音程是这样一些声音的配合，其特点是音响频率的对比简明而准确，有序性强（音波跳动消失或减弱，组合音调的微调和谐），由此产生融合为一的效果，音质有透明感。自古以来协和音程被视为宇宙、人的内心世界的和谐的象征。与之相反，不协和音程由于音调不和谐、音波跳动，有不可调和的矛盾感，使听觉紧张不安。不协和音程和协和音程的效果在历史上是按不同方式加以利用的。例如在16世纪意大利作曲家Д·П·帕莱斯

特里那的作品中协和音程完全占主导地位，这位作曲家的纯正而高雅的音乐被认为是严肃风格的**复调音乐**的顶峰。在近代，积极运用不协和音程，因为它能深刻地准确地在音乐中再现内心矛盾和慌乱、痛苦和激动、极其强烈的情感。然而，协和音程仍然是音乐中的音响中心。在20世纪的某些风格中，不协和音程达到了极限，完全排除了协和音程。不协和音程和协和音程还当作隐喻这样的美学概念来使用。例如"不协和音程"概念在**绘画**中用来表示颜色的勉强搭配。

C

彩色音乐 (*СВЕТОМУЗЫКА*) 一系列理论家和艺术家所预报的一种新的、综合性的**艺术种类**。彩色音乐属于视听的、时空的技术综合体艺术(**技术艺术**)，属于表现的、音调的艺术门类。彩色音乐的丰富内容，据认为，就在于它在起源上为姿态的**音调**所制约(其程度就象**音乐**同言语的音调相联系那样)。相应地人们把彩色音乐象征性地描述为"有乐器有灯光的舞蹈艺术"。彩色音乐的诞生是由音乐、**绘画**、音乐戏剧、配景图法以往的发展作了准备的。同时还要指出，看见音乐的可能性向来就存在一如在富有表现力的**舞蹈**塑造中，舞蹈从古希腊罗马时代起(而表现得最显露的是**浪漫主义**时代)就已经被描述为"眼看的音乐"、"看得见的音乐"了。只有在从艺术上掌握了于19—20世纪之交产生的灯光投射的全部器具的情况下，眼看的音乐才能够成为"用乐器进行的"音乐。正因为如此，"彩色音乐"这个复合名称也就被确认为一种新的艺术了，它的第一部分("彩色")表示所用的材料，第二部分("音乐")表示艺术反映现实的方式。应该把彩色音乐跟"颜色音乐

概念加以区别，后者就起源说是自然哲学的，就内容说是美学之外的（早在18世纪由Л·Б·卡斯泰尔提出，并建立在错误的牛顿物理学类比“颜色一声音”、“光谱一音阶”上）。需要看见并且能看见“用乐器演出的”音乐一这种审美上的需要与可能性的出现是审美文化发展的结果。音乐艺术的“联觉资源”（**联觉**）的总的演进趋势，以及最大限度地揭明乐器法、和谐的“颜色”属性、“发光”属性的工作，20世纪初在编写最早的彩色音乐作品——A.H.斯克里亚宾的《普罗米修斯》(1910年)、**康定斯基**的《黄色的声音》(1912年)，A.勋伯格的《幸福的手》(1913年)中，找到了一条自然而然的出路。斯克里亚宾最深入地思考了彩色音乐合成的想法：从《普罗米修斯》中音乐调性结构的颜色配制的初步构思，直到在《事先的行动》（这部作品未写完）中把颜色组织成按照对位旋律原则跟声音互相作用的、复杂的、无内容的种种形式。戏剧、电影、**电视**的经验也表明，正是视听**复调音乐**的手法保证了艺术的彩色音乐合成的富有内容和高度**艺术性**。联觉在这里造成以预料的视听一致为目标的心理定势，这种一致可由**审美定势**自觉地加以掌握，而审美定势则可由作品的具体**构思**、思想来决定。彩色音乐是一种集体创作的艺术：真正艺术的彩色音乐作品，只有在音乐家和艺术家联合创作并一定有光技术与无线电技术专家参加的情况下，才能够编写出来。从艺术上兑现彩色音乐的，有两种主要体裁：彩色音乐演奏会与彩色音乐电影。除这些以外，还发展出一些具有实用形式的彩色音乐，它们使用自动声光合成的手法与技术（迪斯科舞会、工厂娱乐室的装饰性外观，彩色音乐喷泉）。目前，正是这些实用形式的彩色音乐得到最为广泛的流传。我国研究彩色音乐的主要中心是莫斯科A·H·斯克里亚宾博物馆。这个领域中综合性的艺术科学实验也在喀山的《普罗米修斯》小组里进行着。哈尔科夫“动态彩色绘画”艺校、莫斯科宇航员纪念博物馆的音乐会获得了很大的声誉。1987年举办了第一届全苏彩色音乐汇演。

蔡特金，克拉拉 （*Zetkin, Klara* 1857—1933） 德国和国际共产主义运动活动家，“斯巴达克同盟”和德国共产党(КПГ)的组织者之一，共产国际执行委员会委员(1921)；政论家，社会民主主义妇女报纸《Gleicheit》（《平等》报）的编辑，文艺评论家。蔡特金所持的美学观点，对于德国社会民主党左翼

代表人物说是很典型的；她赞同这样的思想：资本主义是敌视艺术的，进步艺术应参与人民群众的革命斗争，古典遗产在满足劳动人民精神需要方面起重要作用，等等。在向斯图加特社会民主人士作的报告《艺术与无产阶级》(1911年)中，蔡特金直截了当地论证了**艺术中的进步**以革命群众运动为转移的问题。无产阶级对待人类精神文化的态度是蔡特金的许多论文、她就文学与艺术问题同**列宁**的谈话以及她的《列宁回忆录》的主题。依蔡特金看，新的无产阶级艺术的形成，不认真地深入地掌握古典遗产是不可能的，她对古典遗产的宣传十分重视。蔡特金赞成有明确社会方向、有鲜明**倾向性**的艺术，她高度评价俄国古典与现代文学中那种批判的、揭露性的激情。20年代，蔡特金住在俄国，曾不止一次地与列宁会见，在她同列宁的谈话中讨论了对于社会主义文化形成时期来说十分重要的、无产阶级对待文化遗产、对待文化革命的态度等问题。

嘲讽（*ИРОНИЯ*，来自希腊文 *eironeia*——佯装）哲学-美学范畴，当在肯定的评价和称赞的背后隐藏着显而易见的否定和嘲笑时，它采用把看得见的和隐藏的东西加以对照的手法，通过冷嘲热讽的批评-讥笑揭示现实界的和艺术中的事物和现象的价值意义。因而嘲讽的态度有双重含义：直接的、正面的和隐含的、反面的。人们对嘲讽的理解在历史过程中曾发生过重大变化。嘲讽作为“用对立的名称称谓事物”的修辞手段在古代就为人所知，以此创作了大量的讽刺作品（伊拉斯谟的《愚人颂》，*Дж*·斯威夫特的讽刺作品）。嘲讽是对思维和现实本身进行批判的方式（从苏格拉底开始——苏格拉底的嘲讽）。对嘲讽解释的重大转折同19世纪初的欧洲**浪漫主义**有关：在浪漫主义者看来，人周围的一切实在的、具体的东西都是相对的，仅仅是指出了崇高的和理想的东西，嘲讽是克服一切局部东西的工具。因而还把嘲讽作为艺术讽喻的手法加以运用（例如，Л·蒂克的喜剧）。**黑格尔**和**克尔恺郭尔**把浪漫主义的嘲讽作为主观臆断加以批评。德国唯心主义美学家K·B·索尔格（1780—1819年）对嘲讽做了深刻的研究，在他那里嘲讽成为一个重要的创作原则，并以构成艺术作品所有对立面（现实和思想，生活材料和理想，客观和主观）为中介，在索尔格看来，嘲讽是一切对立的东西在作品中完全平衡和相互浸透。通过重新理解，嘲讽还可以是历史存在本身的属性，在这

里一切腐朽的东西都被新的发展所推翻，人们的意愿产生了他们意想不到的结果。**马克思**和**恩格斯**曾在这个广义上使用过“嘲讽”的概念。

超级现实主义 （*ГИПЕРРЕАЛИЗМ* 英文*hyperrealism*——超级现实主义）（又名照相现实主义） 20世纪60年代末产生于美国，而后流行于欧洲各国的一种艺术运动。这一运动首先在绘画中得到了表现（Э.沃尔霍尔等人）。这种绘画模仿照相的一些特点：对可见世界用目视自动加以固定，追求纪实性的准确，保存色彩，保持风格并模仿摄影图像的其他某些外部特征。超级现实主义的主要题材是资本主义城市的商品实物、街道、橱窗、广告、油漆得光彩耀目的各色小轿车(Р.爱斯捷斯和Р.龚兹等人的作品)。类似宏观摄影一些十分逼真的城市居民的肖像（如Ч.克劳兹的作品）。超级现实主义油画的主要内容是从描绘的角度肯定富有而无人性的消费界，断定消费界是正确的，不应作任何改变。超级现实主义的描写形式是在大众传播手段的影响下形成的，只能提供关于事物的静态的目视的信息，不能渗入生活的运动中去，不能渗入现象的相互联系。超级现实主义是在现代派绘画危机的背景下产生的。它同时也表示许多现代派画家转向现实，但又不能运用绘画特有的潜力从美学上理解现实。到了70年代末，超级现实主义运动日益衰落。其追随者后来求助于文件摄影似的描写手法。与此种描写手法相联系的还有以摄影剪辑宣传画的经验为依据的政论艺术。对照片作有意义、有目的**剪辑**乃是政论造型结构的基础。经过剪辑，人们便可以阐明生活中某一现象的实质。

超现实主义 （*СЮРРЕАЛИЗМ*,法文*surréalisme*——超越现实主义） 艺术中的一个流派，20世纪20年代产生于法国。超现实主义依据的是**直觉主义**哲学、东方神秘宗教学说、弗洛伊德主义；超现实主义理论家的许多论点接近于佛教中禅宗的思想。超现实主义的信徒们认为，他们在艺术史上的先驱者首先是德国的浪漫主义者，最相近的先行者是诗人Г.阿波利奈尔和艺术家Дж·吉里科。在文艺理论家圈子中产生的超现实主义在绘画中得到最广泛的流传(С.达里、Х.米罗、И.汤吉、Г.阿尔普、М.恩斯特、А.马松、Р.马格利特)。А.勃勒东(1896—1966)的《超现实主义宣言》以及该流派其他理论家的纲领性著作，都阐述了**超现实主义的美学**。超现实主义者号召把人的“自我”从唯

物主义、逻辑、理性、道德、传统美学的"桎梏"下解放出来，认为这一切都是禁锢人的创造能力的资产阶级文明的畸形产物。依超现实主义的信徒们看，存在的真正"真理"隐藏在无意识领域，艺术的使命是把它们从那里引出来并表现在艺术作品中。超现实主义创作方法的基础，按照勃勒东的定义，是"纯粹的、心理的自动作用，其目的是口头地或书面地或以任何其他方式表现思想的实际功能作用。思想的命令不接受来自理性方面的任何控制，不受任何审美的或道德的考虑约束"。艺术家应该依靠精神的无意识表现——梦、幻觉、呓语、对婴儿期的回忆、神秘的幻景等等——的任何经验；"他应该借助于线条、平面、形状、颜色，力求深入人性的那一面，达到无限和永恒"(阿尔普)。超现实主义作品的审美影响的效果建立在把艺术上的对立(**审美对立**)原则有意地加以绝对化的基础上。诗人П.勒韦尔迪断言：形象产生"自两个相距遥远的现实的接近"，超现实主义者在自己的美学中以这个论点为依据，把作品建立在使不合逻辑、怪诞离奇、出人意外、把不可结合的东西结合起来等等手法无限加剧的基础上。由于这一点，也就产生了特殊的、非现实的、只有超现实主义作品才具有的艺术氛围。超现实主义作为一个流派已经不再存在了，尽管个别艺术家继续在用超现实主义的方法进行工作。超现实主义的手法被用在西方的电影艺术（Л・布努埃尔）、"荒诞戏剧"(Э.尤内斯科、С.贝克特)、装饰艺术、**摄影艺术**和电视中。

车尔尼雪夫斯基，尼古拉・加甫里洛维奇（*ЧЕРНЫШЕВСКИЙ, Николай Гаврилович* 1828—1889） 俄国革命民主主义者，唯物主义哲学家，空想社会主义理论家，知识渊博的思想家，作家，俄国**革命民主主义美学**的创立者之一(与**别林斯基**、**赫尔岑**、**杜勃罗留波夫**等人一起)。车尔尼雪夫斯基的美学是对以前的美学理论——包括唯心主义的美学理论——(**亚里士多德**、**黑格尔**、**康德**、**费舍尔**等人)进行批判性再理解的结果。车尔尼雪夫斯基承认德国古典美学创立者的理论贡献，同时也批判了它的一个论题：即周围世界的美是不完满的，它的**美**是不能持久的、是个别的。在解决审美评价与知觉的主体问题、美的标准问题时，他诉诸人的实际感受，诉诸人的心理与审美趣味的特点。依车尔尼雪夫斯基看，真正的美是生活中见得到的美，而这一点"使现实的优点与美上升到美学基本思想的地位"。不过，再现现实不应理

解为以“模仿自然”论的精神去机械地摹仿(**模仿论**)。**艺术家**的中心任务是认识生活现象的意义,揭露这些现象的联系和关系。在这里,艺术跟科学一样,但是从美学立场来看,艺术应该对周围的东西既作出解释,同时又作出评价,即作出自己的“判决”(**艺术与科学**)。关于现实高于艺术的论题在车尔尼雪夫斯基那里具有世界相对于人类意识产品来说是第一性的这样一种意义。车尔尼雪夫斯基依据艺术是现实的再现这个定义,进一步对艺术的与**审美的**作了概念上的区分,认为后者在一系列方面都是一个更加广泛的概念。他表明远不是凡实现审美关系的所有人类活动领域都能够跟艺术挂上钩。依车尔尼雪夫斯基看,首饰匠、花匠、建筑师的工作就是这样的。他们创作自己的作品,以审美的方式丰富周围的实物环境。车尔尼雪夫斯基的这些思想预见到了现代美学在理解象**迪扎因**这样的审美实践形式的意义的基础上制定的某些原理。在给美好、**崇高**、**悲剧性**以及其他美学范畴下定义时,车尔尼雪夫斯基把它们看作人的实际生活印象的概括。与此同时,他也不怀疑:审美评价所鉴定的是事物与现象的客观特质,而不是关于它们的思想,也不是知觉和感受本身。车尔尼雪夫斯基提出一些重要的原理如:关于美好的观念在历史上是变易无常的,在不同的社会集团当中流传的审美观念与理想受社会-文化制约;这表明他已超出人本主义原则的范围,因为该原则对那些影响人的意识、影响人的整个个性结构的社会历史因素估计不足。他强调艺术的认识价值,论证并捍卫现实主义原则和艺术的高度社会思想性原则(**艺术中的思想性**),反对有损于真实性的、对细节进行“小题大作的”修饰。他的美学思想影响到俄国文化,影响到文学、绘画、剧作理论、音乐的发展,并吸引了众多的拥护者(**皮萨列夫**、H.B.舍尔古诺夫、M.A.安东诺维奇等人)。车尔尼雪夫斯基的许多美学原理后来为马克思列宁主义美学所接受、所发展。在强调车尔尼雪夫斯基与**杜勃罗留波夫**的科学-理论功绩时,**恩格斯**把他们称作“两个社会主义的莱辛”(《马克思恩格斯全集》第18卷,第592页)。车尔尼雪夫斯基的长篇小说《怎么办?》对包括**列宁**在内的好几代俄国革命家都产生了影响。车尔尼雪夫斯基论述美学问题的著作:《艺术与现实的审美关系》(1855年),《亚里士多德的〈诗学〉》(1854年),《当代美学概念批判》(1854年),《崇高与喜剧性》

(1854年)，《俄国文学果戈里时期概观》(1855—1856年)，等等。

程式化　(*УСЛОВНОСТЬ*)　艺术的本质属性之一，它使得艺术作品更加明显地不同于艺术作品中再现的现实。在认识论方面，程式化被看作艺术反映的普遍特征，它指明形象及其客体的非同一性。列宁在做费尔巴哈著作摘要时特别标出了这位哲学家关于"艺术并不要求把它的作品认作"**现实**"(《列宁全集》中文第2版第55卷，第48页)的思想。这种所谓"原发性的程式化"是所有作品都固有的，而不管其时代、**体裁**、**风格**如何(И.И.希什金的风景画、**左拉**的长篇小说和毕加索的立体主义结构或Ф.卡夫卡的散文都同样具有"原发性的程式化"特征)。在美学方面，程式化被看作形象地塑造现实的原则，它有意地破坏了与生活实际的直接相符("艺术的程式化")。艺术的程式化显示出艺术重新创造世界的力量，倾向于艺术创作原有的卓有成效的矛盾("塑造"——"重新创造")的两极中的一极。不过，如果没有"塑造"因素，作为艺术现象的程式化就不可能存在。程式化的审美效果之产生，是由于存在着和有意地制造出形象创造上的种种矛盾的这样一些对立面如："似"与"不似"、假象与实质、可感知的与可想象的、客观的与主观的东西。对矛盾紧张性的感受是程式化产生的一种特殊艺术情感。艺术的程式化绝对不能跟现实断绝联系，只有这样才能有助于表现现实的本质，才能把这个本质变成直观的、感官可以感知的东西，才能达到高度的**艺术真实**。为了这些目的，在艺术中使用了下述办法：把所描绘的现象的自然形态加以改变，破坏直接观察可以感到的时空联系，使物质东西充满生气，使活的东西物化等等。在现代文学中，往往可以看到把民间创作、神话中的形象和情节编到逼真的故事中去，把确实可信的东西与难以置信的东西结合起来的作法(例如，在Ч.艾特马托夫、Дж.厄普代克、Г.马尔克斯的作品里)；在戏剧中则可以看到全剧各景同时设置法(即在一条直线上同时布置安装)，把直接的行动与一位"代表作者"的人对行动的解说结合在一起的作法，布莱希特的"意外情节"手法等等。现在，就连其他民族文化的或遥远时代的传统艺术都被看作程式化的东西，这种传统艺术在自己的民族土壤上和在自己的那个时代决不会被看作程式化(例如，现代欧洲观众对古埃及艺术、对典范的日本戏剧、对中世纪的圣像画术的态度，以及在17—18世纪的

中国对欧洲调性绘画的感受)。世界艺术的历史发展可以被描绘成"从描写到被描写者"的无限"运动"的复杂而曲折的道路(Д.С.利哈乔夫的定义)。在这条道路的一定阶段上，对现实的"直接"描写在艺术家心目中已显得达到了自己的极限、用尽了自己的潜力。于是到来了制定程式化形式的时期，程式化形式的使命是表现现实的那些直接观察看不到的和"直接"描写表现不出的方面、更加深刻的或另一类的本质。描写"飞离"被描写者的时刻是任何一种认识的合乎规律的阶段。"认识向客体的运动从来只能辩证地进行：为了更准确地前进而后退……"(《列宁全集》中文第2版第55卷，第239页)。艺术在"充满了"程式化之后，便重新回到直接的描写，并利用前一个时期的收获和所得。在实际的艺术史中，这个过程并不具有生硬的循序渐进性，而是既历时性地、又共时性地展开的，并且是在各流派的斗争与相互作用中实现的。作为艺术的本质特征之一，程式化概念形成于20世纪初叶。在30—50年代的苏联美学与艺术理论文献中，程式化往往被等同于**形式主义**、公式化作风。在50—60年代之交，围绕着程式化问题展开了激烈的争论，这场争论有助于揭明**现实主义**的潜在能力，有助于确立创作上的多样性——这是社会主义艺术体系的一个基本特征。在60—70年代，程式化概念在理论的层面上得到深入的探讨，成了苏联美学的一个范畴工具。

尺度 (*MEPA*) (一)在**美学**中——表现对象的具体规定性、完整性和相对稳定性的辩证法范畴，也就是限度，在这种限度内，与其他对象的联系和发展并不改变对象的性质；在从审美上把握现实的实践中和在艺术活动中表现为：(甲)审美评价、趣味判断的根据之一，而趣味判断直接等同于"尺度感"；(乙)艺术活动(创作)的调节的标准化原则：不遵循尺度，超越尺度的界限，就导致**艺术性**的丧失，导致艺术创作的成果从审美序列的各类现象中脱落。在美学理论的形成和发展中，尺度的范畴占有重要的、往往是主要的地位：**亚里士多德**、**柏拉图**、**奥古斯丁**，在马克思以前的其他许多思想家一直到**黑格尔**，不仅从一般哲学观点出发，而且从专门的美学观点出发，考察了尺度的客观存在和主观意义，把尺度这一**完美**的标准有时同一切有限物的有序性的无限精神根据联系起来，也就是说，同神联系起来(客观唯心主义)，有时同在意识中用理想标准来测量

物的能力联系起来(主观唯心主义),有时同存在物的客观自然有序性、有组织性、可分解性的表现联系起来(唯物主义)。黑格尔制定了尺度的最深刻的哲学-美学理论,并试图运用这一理论来富有内容地分析艺术史和确定审美理想。但是,只有在马克思主义哲学出现之后,才有可能不仅说明现实的多维性,而且说明揭示万物尺度、同时考虑到这一情况并根据人类历史上多变的尺度来改造现实这种能力的社会历史起源:马克思把"按照美的规律"进行的创作正是与这一点联系起来的。在马克思主义理论中,第一次科学地从具体历史观点出发来说明人与现实的关系的客观逻辑,说明人用尺度作出普遍衡量的能力的发展,说明以此为根据在实践、对象性改造活动的过程中对现实现象和艺术作品的最佳状态、品格、**完美**和**美**作出审美评价的可能性。这样的立论揭示出:把审美尺度解释成仅仅是美的自然质量**等价**物而与人的活动无关,这在科学上是站不住脚的。现实的、人的世界——历史活动的产物,**文化**(包括审美文化在内)的表现。对象和人的尺度在历史上有合乎规律的变化,这是审美评价和艺术评价具有多样性和可变性的客观基础:在文化语境(一般历史的、民族的、阶级的语境等等)之外,"尺度"的概念丧失了自己的评价功能、自己的审美和艺术的意义。由此看来,**审美教育**、个人教养的标准,同"尺度感"即评价方式和行为准则这种认识,同个性和谐发展的一般观念(**和谐**)是有明显联系的。

(二)在**艺术中**——艺术作品为产生它非有不可的品质——**艺术性**——而必不可少的足够的一定数量特征。用黑格尔的话说,尺度是"决定质量的数量"。艺术作品的艺术质量决定于它的一切数量方面(空间或时间的大小、**比例**、**节奏**、形式要素等等)的井然有序、协调一致、和谐匀称。马克思认为,考虑到每个对象所固有的尺度,是"按美的规律"塑造对象的必要条件。在艺术中,尺度决定于创作过程中显现出来的作品结构的规律性。尺度还同审美感受的心理和文化-历史的规律性有联系。用**亚里士多德**的话来说,"美就在于尺寸和条理:太小的动物……或太大的动物都不可能是美的",因为这妨碍感受它的统一性和完整性。尺寸要求通过艺术作品的每一个形式要素准确表现艺术作品的内容的某一面(**艺术中的内容和形式**),以及这些要素对创造艺术整体的必要性和充足性。常言道:"歌中无词可删",这不是平白无

故说的。而在不损害艺术性的条件下可以从作品中删掉的那种东西，应当作为**破坏尺度**的东西删掉。从这个意义上说，任何**艺术种类**的作品，都应当按照雕塑家的工作原则来创造：去掉多余部分。“尺度感”对**艺术家**极重要，它帮助艺术家在创作过程中从许许多多方案和可能性里挑选出可以使艺术作品具有完整性的那种东西。**马雅可夫斯基**指出，“应该达到诗的表现力的极限”。

崇高 (*ВОЗВЫШЕННОЕ*)美学范畴，表明这样一些事物和现象的审美价值，这些事物和现象具有重大的积极的社会意义，但由于自身巨大威力和规模，还不能立刻为社会和个人完全掌握，它们在自身中包含着巨大的潜力。人面对这些没有被征服的、有时是令人恐怖的力量是不自由的。如果说**美**是自由的领域，那么崇高则是人的相对不自由的领域。在这一意义上，崇高表现了客体对于认识客体的主体的优势地位。壮丽的自然现象，世界历史性的变革，人在社会发展的和个人生活的转折时刻所表现出来的充满崇高精神的活动，成为崇高的客观源泉。崇高是某种罕见的、出自一系列日常生活现象的东西，是那种打断日常生活进程的东西，它引起欣喜感或快乐感，其中也可能掺进惊慌感，甚至恐惧感。同时，崇高要求克服这些消极的审美情感并确定人的力量和威势。感知崇高时所产生的欣喜感是由崇高的规模和积极的社会意义引起的，而恐惧则是由于现象的不可掌握和不服从人的意志所引起的。根据诸客观因素（巨大规模，积极意义或森严性，不可掌握性）中及它们在审美感受时所引起的相应感觉中是这一种或那一种因素与感觉占优势，人们把崇高分为两个变种：一种是充满激情的、壮丽的崇高，它使人振奋，提高人的尊严，另一种是使人感到恐惧与惊慌的压抑人的崇高。人们的活动把大规模的未被掌握的现象纳入社会关系的领域。甚至那造成破坏、使人遭受灾难的自然力量对于人类来说仍不丧失其全球性的、大有前途的、积极的价值。社会的发展，使人日益接近于掌握这些力量，使这些力量失去其吓人的、使人畏惧的特征，揭示出它们的真正的伟大，它们对人的友好而不是敌视。对一个现象的完全掌握和征服也会改变它的审美特征：现象由崇高变为美好。在社会发展进程中，美好的范围靠崇高而不断扩大，既然被认识被掌握的现象的不断增加开拓出掌握的天地，不管多么难以置信，崇高向美好的转化同时也在扩大着它自

身的范围。人和社会的崇高创造和崇高行为的规模和威力是这样的，对它们的完全掌握只能是整个历史进程的总和。艺术中的崇高通过富有艺术表现力的、特别强烈而鲜明的、使人振奋的手法，反映在大规模的、热情奔放(**激情**)的、宏伟的形式(**纪念性艺术**)中。西塞罗(公元1世纪)首先从理论上对崇高进行了思考，他把崇高看作**演说术**的修辞格——即充满激情的雄辩演说的风格和技巧的准则。伪朗金在《论崇高》一文中与西塞罗论辩时，在把崇高理解为审美范畴方面迈出了第一步，这个观点从启蒙时代起终于在美学中牢固地树立起来。在美学史上可以区分出两种对待崇高的态度。首先是起源于**伯克**的、把崇高与美好对立起来的观点。**康德**把注意力集中于分析对崇高的感觉的结构时，反复强调崇高的与美好相对立的超感觉性质，而美好则是由经验整理过的现象世界所固有的。按照康德的观点，如果说，美好是使人没有任何功利考虑地感到喜悦，那么，崇高则是“由于自身与(外在)感官的兴趣相反”而令人喜欢。崇高可以分为两类：一类是数学性的崇高(在大小、数量方面有巨大规模)，它跟对自然的理论态度、跟认识相联系，另一类是动态性的崇高(在质量、力量方面有重大意义)的影响，它跟愿望、实践态度相联系，**席勒**也坚持这一观点。在某种程度上，这一观点成了艺术中**浪漫主义**流派的理论基础。另一种态度的特点是**历史主义**，它把崇高范畴看作美好的一定阶段。例如，温克耳曼就把崇高看作是希腊前古典主义艺术的主要特征，K.佐尔格则把崇高看作是“对美的追求”。19世纪的法国美学家们(苏里奥、H·若弗卢瓦)，把崇高看作美好的最高形式。**黑格尔**把崇高跟绝对精神运动的一个阶段即世界历史过程的审美特征联系起来，与这一过程相适应的是艺术发展中的浪漫主义阶段，这时，诗歌和**音乐**处于首要地位。按照黑格尔的观点，这两个艺术种类、整个崇高的特征是观念、精神胜过形式、材料。他辩证地把崇高与美好相对比，特别是在艺术发展的古典主义阶段上，在那里崇高与美好统一为一体。在浪漫主义阶段，着重点转移到崇高性格和具有全世界历史意义的个性上。黑格尔的追随者们对崇高的错误解释，也象整个唯心主义对崇高的解释那样，在俄国革命民主主义的美学中受到批判。**车尔尼雪夫斯基**试图对崇高给予唯物主义的论证，他把崇高描述为“伟大”。20世纪美学中的唯心主义理论，或者完

全否认崇高的独立意义（克罗齐），或者去掉崇高的社会内容，把它归结为自然的伟大与从时间之外来看的人的精神的伟大之间的对抗（现代法国的人格主义）。**哈特曼**的观点与众不同，他把崇高看作审美价值的表征之一，看作美好的一种，并把它首先归属于非造型艺术——**建筑和音乐**。马克思主义美学综合了对崇高的结构及其历史表现形式的研究，把崇高同社会理想、同对人的本质力量最充分的揭示和表现联系起来。恩格斯说："人所固有的本质比臆想出来的各种各样的'神'的本质，要伟大得多，高尚得多，因为'神'只是人本身的相当模糊和歪曲了的反映。"（《马克思恩格斯全集》第1卷第651页。）

丑（*БЕЗОБРАЗНОЕ*）

与**美好**相对立的表示否定的审美价值的**美学范畴**。丑与**卑劣**不同，它体现对现代社会发展水平条件下的自然现象和社会现象的价值评定，虽然这些现象具有否定的社会意义，但通常并不对人类构成严重威胁，因为这些现象中所包藏的力量已为人所掌握并服从于人了。丑是死气沉沉的、病态的、没有崇高精神的、失去了完整性、失去了内在光辉和丰富性的现象。丑是美好的对立面，然而它通过多不胜数的渠道与美好相连。古代埃及人早就懂得了这些范畴的辩证法，他们指出，一切健康的和**美**的东西在衰老过程中都会成为病态的和丑的东西。**亚里士多德**首先提出了艺术中丑与美好的反常的相互关系问题，他强调指出了美人与画中美人之间的差别。艺术中丑的反常之处就在于，实际上丑的对象可以被描绘成美好的。所以，对丑的审美感受具有双重性：对艺术作品的享受同时产生对描绘对象本身的恶感。亚里士多德指出："……例如在看到面目可憎的动物和尸体时，我们〔实际上〕感到不愉快，我们通过最精确的描绘看到这些东西时却感到满意。"对现实认识的快乐，对**艺术家**的技巧的感觉以及对美好形式和**审美理想**的知觉，从审美理想的观点出发，否定消极价值，鞭挞丑的东西，是从艺术中甚至对丑的描绘获得审美享受的基础。美好与丑的辩证法，在艺术中并通过所描绘的现象的外在丑与内在美之间的矛盾是可以揭示出来的（例如，B.雨果的《巴黎圣母院》中的加西莫多的形象）。在艺术作品中对丑的描绘失去了辩证的双重性，这种描绘要么导致**自然主义**，要么反映由反动**浪漫主义**走向对丑崇拜的立场——把丑变成正面的审美价值（某些**现代主义流派**）。另一方面，

以美好的描绘来取代丑(**理想化**)，会导致破坏艺术真实(**艺术真实**)，导致粉饰现实。关于丑的概念是社会的，历史的。**古希腊罗马美学**把丑看成是**喜剧性**因素(亚里士多德、西塞罗)，中世纪基督教把丑与实体性的恶等同起来，**古典主义**者把丑评价为美好的绝对对立面，并且排斥于**审美**之外。**黑格尔**把丑与**性格化**联系起来。浪漫主义美学对这一范畴给予了很大注意。**施莱格尔**肯定了离奇和**畸形**对艺术的重要性。B.雨果认为**怪诞**就是把美好与丑结合起来。俄国**革命民主主义美学**把丑置于与社会条件的联系之中，认为反映丑对现实主义艺术，对用“敌对的否定语言”肯定审美理想，有广阔的前景。(M.E.萨尔蒂科夫-谢德林作品中的犹大什卡·戈洛夫略夫、**陀思妥耶夫斯基**小说中的斯梅尔佳科夫、**托尔斯泰**作品中的瓦西里·库拉金公爵和其他人物的形象)。揭露现实中的丑和消极现象，是社会主义艺术的最重要的社会功能(**高尔基**和**布莱希特**的剧本、**马雅可夫斯基**的讽刺作品、M.И.罗姆的影片等等)。

丑陋 (*УРОДЛИВОЕ*) 见丑。

抽象主义 (*АБСТРАКЦИОНИЗМ* 来自拉丁文*abstractio*—**抽象**) 20世纪的艺术派别。抽象艺术(无对象艺术、无图形艺术)，首先是拒绝描绘实在现实形式的**绘画**的创作方法。**康定斯基**在《论艺术中的精神》(1910年)一书中叙述了抽象主义的美学信条。第一批抽象作品是在这个时期以前创作出来的。抽象主义的发展分两大派：追求无定型的颜色组合的和谐化和创造抽象的几何图形。前一派(主要代表人物——早期的**康定斯基**)使**表现主义**和野兽派在**颜色**“摆脱”实在现实形式方面的探索达到合乎逻辑的结果。这里主要强调颜色的独立表现价值和色调的丰富性，颜色组合的音乐联想，抽象派画家借助于这种音乐联想力求表现某些深刻的“存在真理”、永恒的和“精神的本质”、“宇宙力量”的运动，以及人的感受的抒情性和戏剧性，也就是说，他们把音乐的许多功能转移到绘画上来。后一派把П.塞尚和立体派(**立体主义**)看做自己的鼻祖。这一派的发展道路是运用各式各样几何图形、色彩平面、直线和曲线相配合的办法创造新型艺术空间，这一派有一大批分支。在俄国，这就是M.拉里奥诺夫的辐射主义，O.罗尚诺娃、Л.波波娃的抽象手法，K.马列维奇的**至上主义**；在荷兰，这就是以П.蒙德里安和T.

范杜斯堡为首的“风格”社。该社代表人物提出了新造型主义观，使纯几何图形的“简洁、明快、结构、功效”与“自然界的偶然性、不定形和随意性”形成对照。在第二次世界大战以后进入艺术界的新一代抽象主义者（Дж.波拉克、德·库宁等人），接受了**超现实主义**的“心理自动性”原则。在波拉克那里，创作行为的重点由作品转移到成为目的本身的作品创作过程上来了。所谓“情节画”（Action-painting）便由此开其端。在美国，从50年代起，“抽象表现主义”（M.罗特科、A.戈尔基等人）成为抽象主义的变种。抽象主义拒绝利用**绘画**这一**艺术种类**所固有的造型原则，把颜色和形式的审美意义绝对化，只是在安排颜色和形式的对立（**审美对立**）的基础上取得艺术的效果。从而抽象主义就把绘画引入了单纯的**唯美主义**的领域，令人无法容忍地缩小了艺术的任务和功能（首先是社会功能）。抽象主义的消极作用也表现在：事实上取消了艺术技巧的标准，为远离艺术的人们开辟了通向艺术的道路。抽象主义绘画的最精彩处（在颜色和形式和谐化方面），今天被各种不同派别的艺术家们积极加以利用，在**迪扎因**、装饰艺术、戏剧、电影和电视中，也都积极加以利用。

创新（*ОРИГИНАЛЬНОСТЬ*，来自拉丁文 *originalis*——最初的、首先的） 审美客体和主体的别具一格性、独一无二性，表现在艺术作品的内容和形式的丰富多采和别出心裁中，表现在对世界的审美感受的深度和超凡脱俗中，表现在对艺术现象的评价和批判性解释中。在资产阶级社会形成时期，由于人们的社会分化和个人独特性的加强，对艺术创新问题的兴趣也与日俱增。在启蒙运动的美学中，创新首先表现为一种建立在理性理由和对艺术样板的研究之上的艺术趣味的属性。在**康德**那里，这是“天才”即**艺术家**的第一属性。但是，既然“创新”也可能是荒谬，那么，天才就是创造影响艺术进一步发展的创新样板的人。**黑格尔**反对浪漫主义把创新同艺术上的随心所欲和空洞的矫揉造作混为一谈。他认为，艺术作品和艺术家本人的真正创新在于，他们受到最深刻的人类利益的鼓舞。依照黑格尔的说法，创新要求主客观和谐地融为一体，同时，作者的主观性表现为他所描写的对象的属性。以**柏格森**、**克罗齐**等人为代表的20世纪资产阶级美学，企图对创新问题作出主观主义的和非理性主义的解释，把个别的、直觉的、个人的东西与一般的、理智的和

社会的东西的对立绝对化。在**直觉主义**的非理性主义美学中，从形式上把创新理解为单纯的独一无二性。非理性主义的美学宣称这种创新是艺术价值的标准，从而鼓励了现代派(**现代主义**)的极端怪僻做法，这种怪僻做法又导致**公众**的越轨行为。**马克思**在同青年黑格尔派论战时指出，把艺术创作当作"唯一的"、绝对创新的活动同其他的劳动形式形而上学地抽象地对立起来，这是错误的。任何创作，其中包括艺术创作的创新都是相对的。例如，正如马克思和**恩格斯**指出的，"莫扎特的'安魂曲'大部分不是莫扎特自己作的，而是其他作曲家作的和完成的……"(《马克思恩格斯全集》第3卷第458页) 马克思还指出，甚至最富有独创性的天才的艺术活动的内容、形式、强度，都和时代的社会-历史的(物质的和精神的)条件相联系。因此，艺术中的创新概念反映个人和非个人、偶然和规律性、革新和传统、个别和类型的辩证关系。马克思主义肯定的、为社会全体成员的才能的全面发展创造平等的社会条件的人道主义理想，按照马克思和恩格斯的说法，决不是意味着艺术创作的标准化，艺术创作的个人特点的丧失："即使在一定的社会关系里每一个人都能成为出色的画家，但是这决不排斥每一个人也成为独创的画家的可能性……"(同上书，第460页)。

纯粹主义 (*ПУРИЗМ*，来自拉丁文 *purus*——纯粹的) 1918—1925年存在于法国的造型艺术派别。它的创始人——画家A.奥藏方、**建筑**师和画家Ш.Э.尚涅勒(从1921年起，以勒·科尔比齐耶的名字闻名)，在共同宣言《立体主义之后》(1918)中宣称综合立体主义已退化为纯粹装饰艺术，并把纯粹主义说成是新派别，这个新派别根据确认形式依赖于功能的**功能主义**原则使健康艺术得到复兴。他们认为，抽象的、冰冷的形式的绘画应当反映器皿、容器、工具的特征，这些器皿、容器、工具在其完整性上具有古典形式，成为典型对象、标准对象，它们满足了理性对统一和秩序的需要，同时是大家不用费力就可以完全看懂的。纯粹主义者过高估计颜色和几何图形对观众的直接影响，把人看成"几何动物"，而把画幅解释为"引起激动的"器械、"机器"。对事物的公式化描绘及其"数学式的抒情味"，旨在使纯粹派的画失去引起习以为常的联想和感情的可能性，正如纯粹主义的信徒们所认为的，联想和感情只能束缚艺术家，并且使他失去创作的自由。纯粹主义

反映了机器美学的影响，没有形成多少有点意义的艺术运动，只是在勒·科尔比齐耶的创作中留下了痕迹。

“纯艺术”（*«ЧИСТОЕ ИСКУССТВО»*） 见**“为艺术而艺术”**。

存在主义美学（*ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА ЭСТЕТИКА*，来自晚期拉丁文 *ex(s)istentia*——存在） 在存在哲学范围内探讨的美学理论，存在哲学是现代资产阶级哲学的一个非理性主义流派，于第一次世界大战前夕产生于俄国（Л.И.舍斯托夫、H.A.别尔嘉耶夫），第一次世界大战后是在德国（**海德格尔**、K.雅斯贝斯、M.布贝尔），第二次世界大战时期是在法国（**萨特**、**梅洛-庞蒂**、**卡缪**、C.德波伏瓦等人），后来是在其他欧洲国家以及美国，都得到广泛的流传。美学问题在存在主义中占有显要的地位。哲学在存在主义中被看作接近艺术创作和有别于科学的意识领域。如果说科学把主体跟客体对立起来，那末，在哲学中二者则呈现在一个不可分割的整体中。人的存在（人的生存），从存在主义的观点看，是理性认识所不能达到的，并且是向直接感受敞开的，因而人的存在的描写方式也就近似于艺术所使用的那些方式。所以，存在主义的代表人物往往不是用条理分明的论文、而是用艺术作品（萨特、卡缪、C.德波伏瓦）、通过分析艺术作品（海德格尔、别尔嘉耶夫、舍斯托夫、马赛尔）、以富有诗意的沉思（晚期的海德格尔）或无拘无束的随笔来叙述自己的观点，这并不是偶然的。存在主义者注意的中心是个人以及个人对世界、他人与上帝的关系问题。在他们的思想趋向中占主要地位的是悲剧性的和悲观主义的调子：存在主义是危机哲学，它产生在社会震荡和剧变的时期并不是偶然的。与此同时，对待上述问题的态度就是在存在主义的范围内也是有重大差别的，这一点也反映在存在主义的美学中。对于无神论存在主义（萨特、卡缪）来说，关键问题是承认：“上帝死了”，在这种情况下人的存在失去意义。人成了不存在、“无”的体现者，而人的自由，——它同包括传统文化价值在内的所有“客观性”相对立，并且无论在“自然”中或上帝中都找不到依据——则成为与个人任意妄为相同的东西了。人既力图在没有任何依靠和外来援助的情况下在自身中创造人，就必然变成对海市蜃楼的追逐，而艺术创作就是这些海市蜃楼中的一个。例如，按照卡缪的观点，艺术的任务就是

使无意义的东西有意义；要是世界与生活有了意义，艺术也就不会存在了。他的“荒谬哲学”要求把艺术创作看作“禁欲主义的苦行”——即使明确意识到它的毫无意义。如果说在卡缪那里艺术的目的是使无意义的东西有意义，从而以幻想安慰人，那末，依海德格尔看，艺术则不创造意义，只不过是揭示意义。艺术作品的真正创造者并不是人，而是存在本身，而艺术家本人则仅仅是个媒介。宗教存在主义的代表人物（雅斯贝斯、布贝尔等人）反对以确认存在的毫无意义为基础的泛悲剧世界观；因为，泛悲剧因素由于不承认任何价值、否定任何慰藉、认为一切出路都是幻想而导致虚无主义。他们的美学观点的基础是这样一个观念：艺术形成世界的人的内容，同时又（首先是高尚艺术）是一种“形而上学的密码记录”，把我们送到超验的东西、送到上帝那里去。依雅斯贝斯看，只有高尚的艺术，首先是悲剧，才能叫作伟大的艺术，在这种艺术中人出现在边界境遇中，面对着一些“最后的问题”。不过真正的悲剧不可能是没有出路的——与此相对立的是在悲剧诗人身上保持着的正确无误的善恶感、正义思想：悲剧起源于祭祀活动，这并不是偶然的，它现在也跟它保持着联系。由此可见，作为“危机美学”，存在主义美学（以及整个存在主义哲学）或者是把“无处扎根的”个体的生活的毫无出路状态弄到无以复加的地步，或者是借助于突破（超越）到另一个实在（不管是人的或神的）中去，寻找一些使这个生命在某某之中“扎下根来”的办法，使人能找到人类生存的“本体论基础”的办法。从存在主义的观点看，艺术创作也就是这种突破的形式之一。

D

达达主义 (*ДАДАИЗМ*,法文 *dada*——小马) 文学、造型创作、戏剧创作中的现代主义流派,几乎同时(在1915—1916年)产生于美国的纽约和瑞士的苏黎世,达达主义的名称是该流派的领导人罗马尼亚诗人T.查拉提出的,他在法文词典中偶然发现了这个词。达达主义者在意识形态方面的运动带有抗议性质,他们反对帝国主义战争的灾祸,反对为战争辩护,反对歌颂战争的社会价值和审美价值。达达主义从**立体主义**那里借用了拼贴技术,从未来主义者、**未来主义**那里借用了发表宣言和公开演示的热情,从**抽象主义**那里借用了创作的自发性,通过自己半戏剧化的舞台演出,力图打破有关艺术及其种类、体裁的传统观念,嘲弄世界文化成果的发行量。在艺术创作中,达达主义指靠偶然的过程、行为的心理自动反应,通过**即兴**的方法同时进行集体朗诵、照片剪辑,并制定了利用这些手法的技术。一位达达主义信徒——艺术家M.杜尚,力求破坏传统的审美价值,打破艺术与生活之间的界限,在理论上论证了并企图在实践上把所谓的"工业生产品"(英文ready—made)引入艺术文化,他在展览会上陈列的是自行车的车架、餐具烘干器或者小便池。1922年,达达主义和**超现实主义**合并,后来对**即兴演出**、**人体艺术**、**流行艺术**、**概念艺术**等流派的产生有一定的影响。

大地艺术 (*ЛЭНД-АРТ*,来自英文*land*——土地,*art*——艺术) **概念艺术**的一种,用自然对象作为材料。在西方于进入70年代之际在反文化意识形态影响下产生。这种意识形态以古老的部落社会的生活形式来反对资产阶级社会

的生产和管理过程的社会等级组织，以自然因素反对社会因素，以无意识的、直觉的因素反对理性的因素。大地艺术同时又是艺术意识对生态危机、自然环境遭到破坏作出的独特反应。在这种艺术中既反映出某一部分艺术知识分子对同自然生活紧密联系着的艺术的怀念，也反映出追回已经失去的审美价值的企图，反映出同资产阶级艺术商业化的斗争。大地艺术把古代的**建筑**和造型艺术形式作为依据：埃及金字塔，阿杰尔高原的壁画，斯通亨治巨石、直立粗长巨石（单根的柱石）、石冢（古代陵墓）、禅宗日本石建花园等史前式结构。大地艺术派的建筑作品达到很大的尺寸。在建造海泽的所谓作品《双重负片》时，在内华达沙漠上运来24万吨泥土；荷兰的莫里斯的《观象台》是一座直径90米、高约3米的巨型环状围墙；史密森的《螺旋形山丘》把螺旋形山丘同直径45米环状堤坝联结起来。大地艺术的作品只有从空中才能看到全貌，因此在博物馆或画廊里陈列的只是它们的照片或设计图。大地艺术派的艺术家们在创造自己的作品时，广泛应用古代的迷宫、圆形、螺旋形、魔法符号的象征意义，目的是强调神话式思维的意义和返回这种思维的必要性。以他们的创作的仿古形式体现出来的思想，是悲观情绪、对资本主义社会条件下科技革命的社会效能不信任的反映。总之，这些艺术家要充当宣示神谕的角色，他们的创作所代表的整个大地艺术把古代风格和神话作为目标，不论他们愿意与否，这种“艺术”走上了新保守主义意识形态的轨道。

大都市主义（*УРБАНИЗМ*，法文 *urbanisme*，来自拉丁文 *urbanus*——城市的）20世纪初叶美学与**建筑**理论中的一个流派，其代表人物认为现代审美意识的基础是城市生活方式，后者在全世界范围内导致各种不同的社会阶层和民族在社会-文化方面的接近，导致“国际风格”在**环境的审美安排**中占统治地位。大都市主义理论由法国建筑学家和美学家勒科比西耶（1887—1965）最充分地表现在《大都市主义》这本宣言书（1925年）中。基于对科技进步的无条件信任，他宣布通过纯城市建设改革可以取得合理性、理智、美在现代城市中的胜利。大都市主义代表人物的特点是力图扩大城市居民区的规模，在几何学方式的基础上抽象地设计居民区的未来发展。与此同时，在外国美学的某些代表人物对大都市主义的解释中，提到首位的则是对现有

城市生活方式、资本主义矛盾的批判，且夹带着施工上的悲观主义。作为大都市主义之外的另一个抉择，早在19—20世纪之交，就已经提出了建设"城市-花园"的思想，而"城市-花园"乃是城市建设中的城市分散主义路线。

大众文化 (*МАССОВАЯ КУЛЬТУРА*，来自拉丁文*massa*——团、块和*cultura*——栽培、加工、教育、发展) 资本主义社会的文化变种(在西方有下列同义语：通俗文化或流行文化，娱乐工业，消费文化，商业文化等等)。精英文化(**精英艺术**)虽然在近几十年内已经大众化了，但仍然主要以上层知识界为对象，与精英文化不同，大众文化有意识地根据广大消费者的"平均"发展水平通过大众文化来普及精神价值和物质价值。大量发行的交流技术手段(如图书出版，复印，报刊，广播，电影，电视，录像和录音)是普及大众文化的主要渠道。"大众文化"这一术语带有伪装的性质，因为广大读者、听众和观众的需求不是自发地形成的，在很大程度上是由发行的作品的内容和艺术质量形成的，而这又取决于根据私有法或国有法掌握(监督)这些作品的生产和推广手段的社会集团的利益。"大众文化"这一术语虽然本身指出了这一现象的群众性，但并不意味着它有人民性，它的基础不在于内容的特征，而在于形式的、数量的特征，即生产和消费的方式。西方理论家热中于把这一特征当做论据，试图宣称大众文化是全人类整个文化发展的"规律性"，从而抹煞资产阶级文化和社会主义文化之间的差别，而资产阶级文化和社会主义文化都利用艺术中的现代技术，后果在性质上是不同的(**艺术和技术**)。大众文化论是比较普遍的"大众社会"观的分支。"大众社会"观以及由此派生的经济理论("工业社会")、政治理论("有组织的社会")、社会心理学理论("大众的人")，是害怕革命运动的资产阶级精英意识的产物，它的使命是从理论上论证社会不平等是天经地义的。大众文化论由奥尔特加-伊-加塞特搬到文化学领域，并且被后来许许多多哲学家和社会学家(例如，美国社会学家范登哈等人)所发展，也是为这种目的服务的。这种理论把现代资产阶级社会的精神生活的某些方面绝对化，其内容本身就是把在结论上对立、在意识形态和方法论上同源的两种思想综合起来：一种思想认为，由于"庸俗群众"和"无情技术"的进攻，全人类文化必遭毁灭，另一种思想是工艺决定论，它认为，大众交流

手段不仅使文化领域丰富化和民主化，而且也产生出原则上新型的文化，这种新型文化似乎历史地代替了古典艺术。在大众文化论中这两种极端的立场混淆在一起，原因在于：现代资产阶级意识形态中存在着各种不同的倾向，——或者是对现代资本主义的文化政策抱有戒心，或者是为之辩护。培植脱离现实的幻想，导致了在大众文化论中以次要的娱乐功能来偷换“从精神-实践上把握世界”（马克思语）这一最重要的任务。大众文化作品的制造者们摈弃不符合他们的目标的**现实主义**，主要追求意识形态化的自然主义，刺激大众的粗俗肉欲。战后时期完成了大众文化一切部门垄断化的过程；大资本对大众文化生产者的直接影响或间接影响（通过有偿广告收买），最终使大众文化具有市场商品的性质。不惜任何代价（把赌注押在演出场面上），这导致大众文化在道德上不择手段，崇拜色情，宣扬残忍性和暴力，从而促使资本主义社会生活本身习俗的诸如此类的变形。然而，大众文化多半具有商品倾向性和实惠消遣倾向性，并不排除利用它作为影响社会意识的强大手段的可能性，这不仅是为了使观点和趣味划一化于已经形成的庸俗旧模式之下，而且是为了保存目标——使现有机构和制度理想化，宣扬西方生活方式。这里，大众文化的本质就被民主主义、表面客观性这样的外壳掩盖起来。大众文化的交流潜力虽然有时被利用来发行真正艺术的作品，但这种例外却改变不了它的本质。这种例外只不过证明大众文化的老板们和制造者们具有灵活性。以“中等”消费者为对象，不能不引起甚至资产阶级思想家对大众文化日益增多的批判，他们担心大众文化对社会生活产生不良后果。进步的、民主的和社会主义的艺术和文学在对大众文化的抵制中起着重要作用。

德苏阿，马克斯（*Dessoir, Maks* 1867—1947）德国心理学家、哲学家，“美学与普通艺术学”学派的奠基人，他在美学理论问题和方法论问题方面写有重要的研究著作，竭力主张**美学中的**方法论的**多元论**。他为区分严格意义上的美学与普通艺术学的传统奠定了基础。他肯定“审美领域要比艺术领域广”，要求把注意力放在分析这两个领域的特点和内部结构上。他认为这是上述两个学科未来有效发展和相互促进的保证。当时在美学理论中占主导地位的主观唯心主义倾向促使德苏阿强调美学“客观主义”的意义，强调经验归纳法的优越性，从

这种立场出发，他竭力把艺术学当作一门独立学科与“艺术哲学”区分开来。但是德苏阿也意识到美学科学问题细分化的危险性，他力图论证哲学美学和系统知识对有关艺术的局部科学的意义。德苏阿不否认基本的美学-艺术学的学科之间的有机相互联系，他在这些学科同民族学、社会学、历史、心理学的跨学科联系的广泛语境中对这种联系进行考察。但是他未能把在此基础上形成的艺术学和审美意识的一般文化制约性的观点推进到承认艺术学和审美意识的起源和发展的社会制约性的水平。德苏阿提出独特的所谓审美感受“多方位”观念（一般印象的、概念化的、联想的观念），它与审美感知的现象学观念相近似。德苏阿的基本观点在德国的哈曼和Э.乌季察的著作以及美国的曼罗的著作中得到进一步的发展。主要著作有：《美学论文集》（1899—1902年）、《美学和普通艺术学》（1906年）、《美学中的怀疑主义》（1907年）、《美学中的客观主义》（1910年）、《分类学与艺术史》（1914年）。

狄德罗，德尼（*Didrot, Denis* 1713—1784） 法国哲学家，启蒙运动者，唯物主义者，作家，美学家和艺术评论家，《百科全书，或科学、艺术和手工艺大词典》的倡办者和编辑。狄德罗在自己的著作中极其深刻地论述了法国启蒙运动的美学原则（**启蒙运动美学**）。他认为美的客观基础在于序列关系，比例性，**对称**，对象之间的和谐，但同时又认为不同人对美的意见取决于他的感知条件，取决于接受主体的特点。要使感性印象被认为是美的，它就应当包含意味深长的思想，应当触及理智和心灵。按狄德罗的看法，艺术的使命在于教育人们，要使他们有公民意识，能够爱善、憎恶，艺术家要成为人类的教导者。但艺术只有在它具有高度思想性、内容和形式都体现大众化并面向人民生活的时候，才能成为社会的道德教育和公民教育的手段。狄德罗捍卫描写第三等级普通人生活的权利，他认为普通人是道德价值和审美价值的体现者。根据狄德罗的看法，艺术是对自然的模仿，而自然高于艺术，因为复制品不能完全再现原型。艺术作品的美就在于内容的真实性和自然性，在于表现的朴实。狄德罗把艺术中表现艺术家个性的艺术手法概念同“矫揉造作”区别开来，他坚决反对矫揉造作，因为矫揉造作证明道德败坏，使艺术变成虚假的东西。他写道，如果仔细认真地研究自然，就不会有矫揉造作。在这里自然对狄德罗来说就是整个现

实，包括社会环境在内。因此，自然性概念在狄德罗的美学中等同于真、善、美这些概念，它成为艺术评价的主要标准。狄德罗对艺术真实、艺术形象、生活真实与艺术真实的相互关系这些问题的解释是矛盾的，反映了狄德罗的哲学唯物主义所固有的矛盾。有时他确认真实就是形象与对象完全相等，他把艺术比作镜子，艺术的**完美**就在于再现的严格准确性，由此观众会产生一种幻觉，似乎他真接触到现实本身。同时狄德罗又多次指出，形象同现实的简单相似还不能使形象产生足够的感染力。按他的观点，依靠艺术的概括力和艺术体现思想的能力，是有可能超越艺术形象同所描绘的对象的简单相似的界限的。创造概括的艺术形象，要求艺术家不仅有观察力，而且还有想象力（**艺术想象**）。按狄德罗的观点，"自然的真实"是艺术**逼真**的基础，它需要阳光的照耀，这"太阳"就在艺术家的心中。艺术应当从具有美好思想的人的理想形象出发来描写现实。在现实和理想之间，在自然主义地描写人和通过艺术作品的人物理想化地体现善良、英勇的崇高精神之间寻求平衡时，狄德罗倾向于后者。这表现在他的**典型化**观念中，在原则上与**古典主义**相近（排除个性特点，强调人的某一方面品质）。狄德罗还通过某些**艺术种类**的理论和实践具体地阐明美学的一般问题。他既是**戏剧**理论家，又是**绘画**、**音乐**和舞蹈理论家。狄德罗认为所有种类的艺术都是对自然的模仿（**模仿论**），他按模仿手段来区分各类艺术：诗用言语模仿，音乐用音响模仿，绘画用色彩模仿。狄德罗认为艺术作为宣传启蒙思想的手段具有巨大意义，他特别重视戏剧和话剧，制定了演员表演理论。狄德罗的话剧理论对**莱辛**有影响。狄德罗表明美学观点的主要著作有：《论美》（1751年），《论戏剧诗》（1758年），《沙龙》（1759—1781年），《论绘画》（1765年），《论风格的自然与不自然》（1767年），《关于演员的奇谈怪论》（1773—1778年）。

帝国式（*АМПИР* 法文 *empire*——帝国）19世纪初期西欧装饰艺术中的风格，它是在拿破仑一世的宫廷中形成的；后期**古典主义**或"路易十六风格"的变体。帝国式原则上是折衷主义的。帝国式的大师们把帝国时代的罗马艺术解释成模仿的样板，以考古的准确性再现了庞贝遗址的最精华处的细部和装饰，临摹了古埃及的装饰，并把它们同拿破仑的新发明的浮雕结合起来。帝国式没有发达的理论学说，

它的流传首先是通过佩尔西厄和方丹于1801年和1812年在巴黎出版的样板纪念册实现的。帝国式的表现，如利用红木与镏金青铜相结合，利用帷幔装璜墙壁和Π字形正门顶棚，利用清晰的、干巴的轮廓和镶嵌装饰物的浅浮雕，色彩单调等等，在欧洲特别风行。帝国式的同类性和公式化，使人不必特别费力就可以把它的艺术手法加以标准化，这就促进了发展瓷器、布匹、银餐具、青铜雕刻饰品的批量生产。虽然帝国式对19世纪初俄国古典主义的建筑装饰的成分发生过某种外部影响，把帝国式说成是一种适用于俄国文化的已经形成的风格，则论据尚嫌不足。

迪扎因（*ДИЗАЙН*，英文*design*——设计，图纸） 在形成实物环境方面的一种跨学科的艺术-技术设计活动样式。迪扎因活动的特点在于从整体上理解和形成客体的特殊审美方式。迪扎因接触到的是对象的形式的性质，所谓形式的性质不仅仅是指对象的外部样式的特点，而且还指它的结构联系，这种结构联系使对象具有必要的、功能上和结构上的统一性。在迪扎因中两种创作探索动向——从功能到形式和由形式到功能——融为一体。艺术设计是迪扎因活动的方法，艺术设计作为组成部分加入工业产品设计总过程，它的目的是保证产品使用方便，编组合理，具有高度审美水平。物质生产对象是艺术设计的客体，在艺术设计中主要表现手段是由工作设计和机制构成的容量和空间，以及所谓**结构学**——以制品的形式鲜明地表现材料和设计的性质和特点。还利用其他的表现手段与和谐化手段，如**比例**、模量、**尺度**、**节奏**，**对比**和色差、表达手法、**颜色**等。与迪扎因相联系的是制定形式的象征性语言的思想，这种语言对产品功能提供最大量的信息，使人在对象世界中容易辨别方向。迪扎因不仅决定物的形式，而且在许多情况下还决定对物的态度本身。在迪扎因中形成形式的主要因素是物品对人的适用性、使用舒适、维修方便以及其他工效方面的特征（也就是说物品使用简便，让人感觉舒适）。设计对象在迪扎因中被看作是物品总体的一部分，即使物品总体并没有同时与这个对象一起被设计。工业品艺术设计人员一方面要协调被设计的对象之间在功能形式、颜色、规模等方面的特征，同时还要创造完整的审美完善化的总体物品环境，以便消费者得到必要的舒适条件。审美表现力使上述客体形成过程得以完成。对客体的积极

的审美评价永远是完整的，其中包括对客体**完美**程度的总评价。迪扎因的产生与大规模生产的相当高度的发展水平有关，它出现在19世纪末20世纪初。在不同的社会经济条件下，迪扎因反映社会生产发展、社会利益形成以及精神价值的特殊特点。在资本主义社会，迪扎因的发展、艺术设计的发展，本身就带有许多矛盾的印记。但同时工业品艺术设计人员的活动在资本主义国家也积累了不少有关形成物质环境和创造真正舒适的、合理而又漂亮的物品的正面经验。在社会主义国家，除了纯粹审美任务之外，迪扎因还要解决社会道德方面的任务。它的使命是设计出这样一些物品和物质-空间的综合设施，使人们在各种形式的活动中能培养明智的、符合社会发展进步倾向的需要和利益，培养人的积极创造性的生活态度，而不只是消费者的生活态度。因此，在社会主义社会中，迪扎因一方面与生产和消费的问题有关，另一方面也同道德教育和**审美教育**的任务、居民的一般文化发展的任务有关。在社会主义建设实践中，利用迪扎因的成果，是实现苏联共产党关于进一步用审美因素鼓舞劳动，提高人的精神，美化人的生活的纲领性方针的重要方面。

电视 (*ТЕЛЕВИДЕНИЕ*, 来自希腊文*tēle*——向远方、远的) 大众性视听交往手段和屏幕演出场面，在类型学上接近**电影艺术**。作为文化交往手段，电视与电影不同的地方在于：它跟观众的联系具有周期性，它的感受环境是室内，它能传递事件信息而无需事先作记录的阶段，它有可能同时面向千百万身处异地的观众。由于电视交往的特点、由于电视在文化与社会生活中的功能的特点，各式各样的文娱游艺表演在电视屏幕上得到发展，在电影艺术中仅仅处在萌芽状态的创作上的可能性在这里变成了现实，以前没有可能走上屏幕的许多种演出现在成了“屏幕上的东西”。譬如，由于电视的周期性，这里确立了多集作品连续播出的形式，在一些情况下，这些作品具有有机地封闭起来的、“长篇小说式的”结构(多集电视片《春天的十七个瞬间》，导演T.M.利奥兹诺娃)，在另一些情况下则具有开放的结构，几乎可以无限地续下去(连续电视，由于有统一的主人公、“经常迁居的人物”、叙述者或主题而联系在一起，重现了**民间创作与史诗**的审美原则)。电视的室内性要求创作者与观众之间的关系必须是一种特别信任的关系。因此，电视屏幕上的登场人

物往往是作者，他同观众谈话，对演出加以评述，或者直接参加演出（И.Л.安德罗尼科夫的单人表演）。可以追踪到这样的倾向：开办创作“实验室”，仿佛是要表明形象创作的过程本身，从而扩大屏幕艺术精神上的和分析上的潜力。但是，电视首先是现实世界和其他艺术作品中种种事件的转播器；它的中介性活动、再现性活动的形式是转播。对书籍、过去等等中的东西进行报道的作品成了对电视的这个特点的创造性再理解。在这种情况下，演员演的不是主人公，而是“为了主人公”，是以主人公与观众之间的中介者身分出现的。这种非传统的、跟**布莱希特**的叙述体戏剧原则相近的途径也就导致有故事情节的纪录影片体裁在电视中的出现（例如，《贝多芬生平》导演Б.Д.加兰特尔）。电视也象其他行动性周期性的信息渠道（报刊、广播）一样，倾向于纪实主义（**艺术中的纪实性**），倾向于实用的、新闻的功能，而作为屏幕上的舞台场面，则倾向于形象性、倾向于本来意义上的艺术。作为在电视范围内解决这一冲突的办法，形成一种独特的实用艺术——信息迪扎因，即从审美角度组织信息流、艺术地播送政论节目，等等。电视的下述意图也很有代表性：它力图把艺术作品的演示跟现实的来龙去脉连结起来，使之恰好赶上政治的或其他的事件，它还力图把艺术本文（电影的片段，音乐会、演出的电影纪录）用作时代的文献，用作创作“重新剪辑的”、艺术-纪录性的电视作品的原始材料。在电视上得到多种多样的和富有内容的利用的，是电视的象新闻报道性这样的交往特性，即拥有绝对的现在时态。除了播映即席活动——即具有一定的“表演规则”、但却无事先定出的结局的事件（例如，体育比赛）外，电视还仿照它们的方式与样子制造“人为的事件”，用所谓的出席效果吸引观众：戏剧化了的比赛，竞赛（智力测验游戏。“什么？何地？何时？”），按照剧作艺术安排的辩论（《第12层》），对设计出的情境的报道。这样，就可以清楚地追踪到一个意图：即力图把现实历史的绝对现在时态用作电视作品的“内在”艺术时间。电视以大量创造性的发现丰富了艺术，起初这些发现看起来似乎唯独电视能用，后来却为电影银幕、舞台、文学普遍地接受了。但是不管电视的创造性成就本身多么重要，电视还是作为艺术文化的转播器、宣传员、传教士在艺术文化中起主要作用的。电视急剧地使艺术生活民主化和国际化了。今天所有艺术的观众听众都是受过电视教

育的观众听众。一代代新人对艺术世界的了解皆从电视开始。电视提出的标准在很大程度上决定着人们对艺术作品与政论作品的所有领域的态度。不过，电视并不是屏幕交往演化的最后阶段。现代的节目电视兼具了两种功能：周期性的信息来源功能，和独立艺术作品的转播器功能，这些作品跟节目的上下文并无有机的联系。随着视频磁带录像机技术和所谓电缆电视的推广，看来将发生这两种功能的分化过程。在节目电视中，新闻报道、即席表演、政论等等的播放的重要性将增加得更多，而独立作品的转播可能将代之以观看储存在盒式磁带、唱片中或直接储存在电子计算机记忆中的电视磁带录像。出现了把电视屏幕变成显示器的可能性，即变成这样一种装置，利用它可以从中央的数据库提取任何信息，包括审美信息，并可以根据观看者提出的节目将信息加以改变。这将是类型学上形态崭新的精神交往和艺术创作活动的基础。

电影艺术 （*КИНОИСКУССТВО*） 艺术创作的一种，属于20世纪综合的**艺术种类**系统。电影艺术属于所谓"**技术"艺术**，因为它的前提是电影机的出现（1895—1896），这种电影机把现实的运动拍摄下来，以便投射在大幅银幕上，供许多人共同观看。在其空间与时间的统一中直接再现现实的可能性，制约着各种各样的电影演出（以及作为"本文"的影片）的形成，其中包括非艺术电影。电影艺术的形成是和反映世界的新形式的各种艺术潜能和审美特性的显现相联系的，这些特性使新产生的艺术同传统的艺术种类相近似或者相区别。最早的影片的形式只是动态地拍摄现实的个别片段。然而动态摄影的美学只是电影艺术形成的一个必要条件。电影艺术的进一步发展取决于把固定在电影胶片上的审美地组织起来的（真实的或虚构的）现实的诸片段结合起来的可能性的发现。动态摄影的职能是充当得到视觉体现的艺术家幻想同观众之间的技术媒介。走向合成的电影形象的第一步就是如此。早期电影艺术的实践借鉴了传统的艺术种类和艺术形式的经验，既包括"高级的"，也包括"低级的"种类和形式（从杂技幻景剧到话剧，从绘画和舞台表演的表现力到小说式的叙述）。认清电影艺术本身的美学原则和诗学原理，是本世纪10年代末至20年代中期世界电影艺术中对下述事实的理论理解的结果，这个事实是：动态的摄影（镜头）和它的时间片段的合成、剪辑，

不仅能够起到对于所再现的直接生活的现实或为演出设置的现实来说是附属的、铺衬的作用，而且能够起到积极的、构形的作用（“**剪辑**”）。同时，在各国的电影艺术中比过去更清晰地表现出美学本身的探索同创造性地掌握社会现实问题的任务之间的相互联系。在结束了无声电影时期的20年代，在银幕上表现艺术思想的多种可能性被开发并得到实现，电影艺术的体裁系统得到革新。形成了丰富而细腻的视觉形象手段的总和。掌握录音技术标志着电影诗学中的质的变化。声音，特别是有声语言成为电影表演的必要因素，要求以新的观点看待电影作品，即把它看作造型—表现性系统。对20年代电影艺术革新潮流来说具有代表性的、追求直接地“符号地”表现作者思想的趋向，让位于对联贯的、有情节的生活图景的客观要求。在无声电影时期盛行的戏剧加剪辑的原则受到了限制；居于注意中心的是创造演员特有的注重心理描写的形象，以及同现实主义密切相关的对生活的银幕描绘的连续性。情节和叙事因素（它们在影片的脚本中得到加强）的作用的增长，使人们重新认识到电影艺术的美学特点，找到了使它同传统艺术，首先是同小说与戏剧的接近的准确尺度。把电影看作综合艺术的观点（它是由苏联电影艺术的实践和理论最郑重地提出的）反映出所有这些进步。这种观点进一步发展的重要前提，是从美学上掌握彩色电影艺术，这一点扩大了电影艺术的表现力。电影艺术的综合性不能仅仅归结为各种艺术的综合，因为后者被理解为把其他艺术种类（**文学**、**绘画**、**音乐**、**戏剧**）的艺术形式的再现因素从整体上结合起来，——尽管这种结合在电影艺术的某些现象和体裁中能够得到有效的体现。电影艺术的美学本性所固有的综合性，首先在于电影形象（在其创造和感受过程中）能够表达并连结起人的各种审美需求，这种需求是由人的感性世界的各个方面（用**马克思**的术语来说是“感觉-理论家”），历史地形成的艺术文化表现出来的。电影形象既诉诸由感受**民间创作**和小说的情节结构而养成的动态整体感，也诉诸具有对时间的节奏组织的感觉的“音乐耳朵”，诉诸具有对色彩和明暗的调子的感觉的“绘画眼睛”。由电影艺术实现的美学综合的根本条件正在于人的心理的这些本质力量的结合。电影艺术的发展同大规模交往手段系统的进步是不可分的（**艺术和大众传播**）。电影摄影作为固定、大量复制和传播音像信

息的技术，是最重要的大规模交往手段之一，它为电影艺术在社会中发挥作用提供了必要的基础。电影艺术的交往原则在许多方面决定着它的美学和它的再现-表现结构的特点。电影艺术在20世纪艺术文化系统中的地位随着**电视**的推广而改变。电视是一种新的大众传播手段，具有把音像信息“送上门”的最强的转播能力。作为电影艺术作品的转播者，电视造成了感受电影作品的新的结构，它不同于先前电影机形成的那种结构：对电影的感受先前是集体的，现在变为个体的活动，变为私人生活的属性。录像磁带的大量发行也属于这种传播影片的形式。包括电影、电视和录像技术在内的现代视听手段的总和，往往被人们看作统一的“屏幕艺术系统”。这种观点为文化发展的趋向和科技进步所肯定，却没有取消对上述文化形式进行区分的必要性，这种区分首先是同审美知觉的特点相联系的。

典型 *ТИПИЧЕСКОЕ*(来自希腊文*typos*——样板、特征、形式) 把艺术可以认识的现实的种种特性用强化、夸张的方法具体体现到艺术作品里描写的人物、事件、事实中去。在典型中有代表性的东西达到最大限度，个别与一般的一致成了充分的和绝对的。**典型化**是艺术特有的认识方法。艺术中的典型伴随以人物、事件、物体的鲜明个性的再现，因而跟第一性现实中的标准东西是相对立的，标准东西是所有一般化的、刻板的、无个性的东西的集中。生活中有些现象有一定程度的典型性。但是，按照**陀思妥耶夫斯基**的精确说法，“在现实中，人物的典型性仿佛给水冲淡了”。艺术家的任务在于：依靠自身的观察和想象力，把他在生活中发现的典型性因素概括地、集中地、有明确目的地呈现出来。所以，艺术既反映典型，同时又重新创造它。如果说“典型”概念表现艺术的普遍特性，那末“类型”这个术语则具有比较狭窄的意义，它表示理性主义对作为某一特性的体现者的人的再现方式(例如，在**古典主义**艺术中)。**普希金**把莫里哀作品中“一种激情的几种类型”同莎士比亚的“活人”及其多方面的性格进行了对比。词组“永恒的类型”用于表示已成为普通名词的**人物**(主要是在文学方面)，他们**象征**着某些历史上普泛的个人特性(唐璜、哈姆雷特、浮士德、堂吉诃德。用陀思妥耶夫斯基的话说，通过后面这个形象塞万提斯宣告了“人和人类的最深邃而又注定不祥的奥秘”)。典型在叙事文学与戏剧

文学、**戏剧**与**电影艺术**、**绘画**与**雕塑**中表现得最为明显，但是**抒情诗**、**音乐**、**舞蹈**、**建筑**记录下来的心情也具有某种典型性。"典型"概念在以现实主义创作经验为依据的美学中成了迫切的问题；在19世纪，它被艺术家、评论家、艺术理论家广泛利用。马克思主义经典作家对典型给予高度重视。作为艺术活动的认识-改造因素的表征，这个概念迄今仍保持着它的意义。在20世纪20年代，庸俗社会学的美学、**艺术理论**与艺术评论常常对典型作狭隘的理解：即仅仅理解为人们的地区性历史特点、受阶级制约的特点在艺术形象中的具体体现；人物仅仅被了解为一定社会"阶层"的"典型代表人物"。在30—50年代，典型被看作具体社会力量的本质的艺术体现。同时，对典型的成分中的个别则很少予以注意，从审美角度来理解的艺术形象也被弄得公式化和贫乏化了。近几十年来，在苏联美学和艺术理论中诸如此类的极端已得到克服。

典型化（*ТИПИЗАЦИЯ*，来自希腊文*typos*——特征、形式、样板）借助于（每一种**艺术种类**和**体裁**）特有的**造型表现手段**对现实进行概括、对生活现象与事物中的有代表性的本质的东西进行揭露的方法。和科学上逻辑上的概念概括不同，典型化要求的是**个性化**，不是大众性作品中广泛使用的标准化和公式化，而是艺术家创造的审美价值、艺术"产品"的不可重复性和独一无二性。典型化的特点和可能性清楚地表现在它跟另一个艺术概括方法——**理想化**的对比中。如果说，理想化提到首位的是形象地体现审美理想，即把人物、情感、行为描写成它们能够是或应该是的样子，那末，在典型化中则是把被描写的现象与**人物**同生活真实的整个系列的一致，把现在和过去有过的东西同"按照可能性或必然性"（**亚里士多德语**）本来会有的东西的结合作为现实的艺术再现的基础。使用**马克思**的评述，可以把典型化叫作被描写事物的"莎士比亚化"，而不同于理想化里面的"席勒化"。现实主义艺术中的典型化是**艺术性**的最重要条件，它把创造艺术形象、创作整个艺术作品的所有主要阶段和因素都结合在、连接在一个统一的过程中。如果没考虑到构成典型化的所有要素和组成部分，那就不可能确定和理解典型化本身的特点、它在**创作过程**中的地位和作用。**高尔基**认为，艺术家在创造典型形象——即从现实的事实、事件、现象中提出的"精质"时，既是按照抽象的规律（**艺术抽象**）、同时也是按照具体化的规律

来创造的。艺术典型化的客观基础是人性、社会现实诸现象的两个方面——具体历史的方面(一般)和具体个人的方面(特殊、单一)的统一。概括和个性化——这并不是艺术过程中两个互相孤立、彼此只有外在关系的要素或阶段，而是一个统一的创造性的形象思维活动(**艺术思维**)。正是一般与个别在现实的重新塑造中的有机综合和正确的相互关系才能保证艺术中形象的真实性和可信性，才能保证这个或那个艺术现象的客观的(社会的和审美的)意义与价值。在这里，个别表现为一般、有社会意义的东西的体现者、“细胞”，而一般则呈现在个别的、具体感性的面貌中。从具体的单一的现象或事实中见出一般，善于把这个一般具体体现在、以感性方式呈现在鲜明的、富有表现力的形象中——这是艺术家的**技巧**和**才华**的最重要任务和特征。正象**歌德**所写的，“诗人应该善于抓住特殊，并且，由于它在自身中包含着某种合理的东西，也应该善于通过它体现一般”。典型化是把生活真实“改造”成**艺术真实**的主要手段(方法)。忽视典型化的原则和规律性实际上不是导致公式化、思辨化、图解化，便是导致以平庸的**自然主义**暗中偷换**现实主义**。现实主义的典型化的深度不仅取决于才华，而且取决于许多因素——**艺术家的世界观**、创造性想象活动等等，而典型化的这些或那些手段与方法的选择则取决于**构思**、作者所使用的艺术种类与体裁的特点、作者的风格特点等。**现实主义**的美学反对任何规定典型化的合法的方式、方法、手段的做法(例如，使问题尖锐化、**夸张化**、“酷似生活真实”法等等)。把艺术上的这种或那种典型化方法定为典范，并把艺术概括的方法与手段的全部多样性都归结为它——这种种企图实质上是缩小艺术中现实主义创作方法的能力，使它趋于贫乏。现实主义典型化的重要而独特的手段是艺术细节，它使人能够富有表现力地和精练地表达作品的总思想和总意图(艺术上的**洗炼**)。典型化是对世界的艺术把握的主要规律性之一，由于它，艺术成了认识和从精神上改造社会现实的强大手段。

调式 (*ЛАД*) **音乐**的音高组织;乐音互相联系的系统，其基础是音响空间的离散性、音响关系的可公度性、音列的意义的区分性(不稳定音依赖于稳定音)诸原则。调式的多声部形式为调式的和声概念所包括。调式是逻辑因素在音乐中的显示，是音乐的音调的天赋规律，这种规律在无形中支配着音乐作品的

展开。调式组织这样或那样地反映世界观的基础、人的本质力量、他的心理状态的发展水平。例如，在循音阶滑行的中世纪旋律中，自由而平静地流淌出兴奋而富于灵感的内省的感情。近代音乐开创了大调与小调在情感上的对照，在音乐形式的各种规模-时间层次上(从短小的动机到完整的**结构**）把稳定性与紧张的不稳定性领域相对照，从而得以表现生活的程序性，处世态度的动态，意志上的努力的强度，情感的多样性。

雕塑 (*СКУЛЬПТУРА*，来自拉丁文*sculpo*——刻、雕）或雕刻(*ВАЯНИЕ*)、塑造(*ПЛАСТИКА*，来自希腊文*plastikē*——塑）**造型艺术**的一种，其特点是在空间中造成立体的艺术形式；主要是人物形象，动物形象较少，有时是风景和静物写生。雕塑有两个主要的品种：圆雕(全身雕像、人群雕像、躯干雕像、半身雕像)，适用于从许多角度观看，以及浮雕，在这里图像位于一个作为背景看的平面上。从类型学上来看，雕塑根据自身的内容、根据解释形象与形式时的态度、根据功能，可分为纪念性雕塑(包括纪念性装饰雕塑)、架上雕塑和所谓小型雕塑，它们在密切的相互作用中发展，但也有各自的历史地具体化了的特点。作为**纪念性艺术**作品的雕塑通常都有相当大的体积(纪念像、纪念碑、建筑物的装饰)，用于跟建筑环境或周围风景发生复杂的相互作用，供大量参观者观看，积极地参与**艺术的综合**。自15—16世纪发展起来的架上雕塑具有室内的性质，供室内装饰之用。它的体裁有肖像、日常生活描写、裸体像、动物造型。小型雕塑居于架上雕塑与**实用装饰艺术**之间。属于这一类的有奖章模型刻制艺术和石雕——宝石刻制术。在雕塑的艺术形态结构方面，材料的选择和加工技术具有重大意义。塑造术用的是柔软物质(粘土、蜡、蜡泥塑料)，制造姿态优美的形态时使用的办法是一层一层的往上添加材料并将其固定在某种基架上。坚硬物质(各种石头和木料)则要求雕刻砍锯，即去掉材料的某些部分，使形态现出来。能够从液体状态转变为固体状态的一系列材料(金属、石膏、混凝土、塑料）用于根据特制模型铸造雕塑作品。为使雕塑具有艺术表现力，其表面通常要另行加工(染色、抛光、涂色等等)。既然对雕塑作品的审美知觉依靠视觉进行，预见到材料对光的反应、表现出它的重量感和立体感以及主要的结构**节奏**就很重要。雕塑在原始时代产生后，在几个伟大时代的艺

术中达到高度的发展，常常是十分完满地表现出这些时代的审美理想、世界观立场和艺术风格(古代埃及与希腊的雕塑、)罗马艺术与**哥特式**艺术中的雕塑、**文艺复兴**与**巴洛克式**的雕塑、**古典主义**与20世纪艺术中的雕塑)。各种雕塑形象的影响力量就在于它们有以实物作证的说服力，在于它们有能力既把具体的现象、也把抽象的现象(**寓喻**、**象征**)以直观的形式表现出来。雕塑的历史反映了世界艺术中对人的形象描绘的日益深刻化的过程。20世纪的**先锋主义**力图用怪诞手法改变姿势优美的形态，却往往在雕塑面前却步了，要么就是力图用抽象的形状(**结构主义**)取而代之。社会主义艺术中的雕塑是为了确立进步的社会理想，其产生是与列宁的宏伟宣传计划相联系的。

动画片 (*МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ*,来自拉丁文 *multiplicatio*——倍增) 特殊类型的银幕艺术，本身综合了静态描绘(**绘画**、**格拉费卡**、**雕塑**)的性质和时间上展开的戏剧情节。动画片作为电影艺术的前身 (后来才形成为它的变种)，吸收了电影语言的重大要素，保存了艺术原则和工艺原则的独立性。决定动画片在**电影艺术**中的独立自主地位的根本区别在于：动画片不是再现摄象机前发生的活动，而是设计自己的在现实中不存在的动作，利用电影的视觉特性，使图画或任何其他的静止客体“栩栩如生”(造成表面幻觉)。使明摆着不动的东西变成活动的东西，设计银幕情节的这一过程叫做**活灵活现**或者**灵性化** (来源于拉丁文 “anima”——灵魂) 的过程。由于素材和活灵活现的方法不同，动画片又细分为图画片、木偶片和许多其他的工艺片种类。对动画片抱有特别的视觉兴趣的原因在于它的银幕世界的“全能性”(**爱森斯坦**的术语)，即多种多样的可能性，它的银幕世界的界限是与**艺术家**的幻想的界限相吻合的。活灵活现的素材的最大变形符合于人的心理状态的无意识部分的结构，为目测那些不宜用其他时空艺术手段来生动体现的现象、过程和概念开创了可能性。正是这些心理品质(而不是“生动”描绘的能力)构成灵性化这一艺术思维的特殊形式的本质。由此产生了下列定义：“动画片是思想和形象之间的最短距离。”对这种现象进行的审美把握，建立在两种完全相反的表现原则的结合上。一种原则是隐喻性，情感上和节奏上的紧张感，这使动画片接近于诗的语言；另一种原则是**夸张化**，艺术逻辑的反常性，这使

它类似于**怪诞**，类似于讽刺画。这两种原则具有同等意义，削弱其中的一种，就会使动画片失去它固有的特征。随着动画片的发展，它的社会文化功能也发生变异。它作为集市上的精彩节目产生，旨在用离奇的视觉景象惊倒公众，后来由于戏剧因素进入活动的画面，它就获得了戏剧的情节性质。取代惊奇的是娱乐功能，这个功能才是最稳定的。夸大这一功能的作用，产生了关于动画片的社会文化局限性的错误意见，面向儿童观众，这起始于它的教育功能和训诲功能。即使在今天，童话也在动画片的剧目中占主导地位。宣传功能的发展首先同苏联动画片的生成和20世纪革命艺术传统联系在一起。在西方，这些功能具有广告的形式，从而引起商业动画片的蓬勃发展。在当前阶段，从哲学上理解社会改造和科技改造的必要性占据首要地位，因此，动画片的主要使命是：成为利用视觉设计从艺术上研究世界和人的新方法之一。运用新的工艺手段(例如，计算机的灵性化)，在这方面开辟了广阔的前景。动画片的多功能性的发展以及表现可能性范围的扩大，将促使它在文化体系中的审美地位和社会地位的提高。在达到这个目的方面应起到重要作用的是眼下正在积极进行的自我规定和从理论上理解动画片是独立的**艺术种类**的过程。

动人心弦的,动人心弦 (*ПАТЕТИЧЕСКОЕ, ПАТЕТИКА*, 来自希腊文*pathētikos*——激情的、激动的、充满感情的、充满激情的) 反映**崇高**和**卑劣**的斗争和冲突的美学范畴。**激情**的力量和深度由动人心弦的程度来检验；动人心弦成为衡量激情的特殊尺度，成为激情能够进行斗争、克服个人内心世界中的不良精神力量和外在卑劣意向的表现。由此可以把动人心弦分成内在和外在两类。通过对精神纠葛的反映，动人心弦作为某种戏剧性方面显示出来。在美学范畴体系中，动人心弦与**英雄**相联系，而任何斗争的正面倾向性都是通过英雄表现出来的。动人心弦在悲剧情景中达到最大限度，用**赫尔岑**的话来说，悲剧情景在主观的精神的方面决定于"人与之斗争而无法克服的那些与理智相矛盾的内心冲突"。艺术本性具有振奋精神的性质，这预先决定了广泛采用动人心弦的所有样式的可能性。在更直接地展现人们的精神-情感世界的地方(**音乐**)，以及在人的个性不仅是艺术反映的对象而且是艺术反映的手段的地方(**戏剧**、**舞蹈艺术**，首先是**芭蕾舞**)，动人心

弦表现得更鲜明、更清晰。在情感-心理状态方面，动人心弦特别注意到音响的惊惶性、紧张性、狂热性，这种情况决定了动人心弦对听众和观众的影响力。在艺术中可以作为动人心弦的例子的有：莎士比亚的悲剧《哈姆雷特》中哈姆雷特的“是干还是不干”主题，贝多芬的《热情奏鸣曲》、M.П.穆索尔斯基的同名歌剧中鲍利斯·戈东诺夫的良心独白咏叹调，A.H.斯克里亚宾的《狂喜之诗》、《普罗米修斯》，Ф.费维斯基的雕塑群像《宁死不屈》。在生活中，动人心弦的情景往往是一种直观的背景，在此背景上可以展现个性的道德-审美进步或退步，这取决于哪些精神因素（崇高还是卑劣）能够在人的感情和需要的复杂而矛盾的世界中占上风。

杜勃罗留波夫，尼古拉，亚历山大洛维奇（*ДОБРОЛЮБОВ, Николай Александрович*，1836—1861） 俄国革命民主主义者、唯物主义思想家、文学批评家、政论家、诗人、**车尔尼雪夫斯基**的战友。从1857年起为《现代人》杂志撰稿，主持该杂志书报评介栏（1857—1861）。杜勃罗留波夫的美学观点明确地表现在大量的文学批评和政论文章中。这些文章认为，文学和艺术“是社会的反映，而不是什么独立的和完全超然的东西。”杜勃罗留波夫一贯坚决反对“**为艺术而艺术**”的理论，他认为艺术作品的重要作用在于“宣传”。宣传“什么”和“怎样”宣传，决定作者及其作品的“价值”。杜勃罗留波夫美学理论所赖以建立起来的基本材料是艺术文学。艺术文学的社会作用在于先进的思想，在于塑造致力于对生活进行革命改造的新型主人公的形象，在于对劳动人民的关心。同时引起杜勃罗留波夫关注的不仅仅是思想内容这一方面，而且还有艺术性、艺术特征这个问题。在确定某一部艺术作品的地位和意义时，“生活真实”的要求是基本的要求。但是，杜勃罗留波夫认为，艺术家不是“照相干板”，不是现实的简单临摹者。他应当深入领会各种现象的“意义”，概括自己的观察，找出其中的联系，在创造自己的艺术世界时，“对活生生的现实中各种各样的、相互矛盾的各个方面”进行加工，使之“与自己的世界观一致”。真正富有才华的作家不仅能发现从艺术上把握现实的新方法，而且以自己的创作帮助人们更深刻地理解生活，理解生活的规律性及其“共同的奥秘含义”，往往胜过科学研究。杜勃罗留波夫认为，这样的艺术家的样板就是莎士比亚，而在俄国文学中，就是**普希金**、

果戈里、莱蒙托夫、冈察洛夫、A．奥斯特洛夫斯基、屠格涅夫。对于杜勃罗留波夫来说，**革命民主主义美学**所固有的对艺术文学的特殊社会作用的认定是和对内容的重要性的要求相联系的：选择描绘对象，对确定艺术家才华的程度不是没有关系的。"两个诗人中，让一人描写硬脂蜡烛，而让另一人描写星空，在才华完全相等的情况下，描绘的生动程度、力度和诗意大概会有所不同"。提出问题的现实迫切性，在杜勃罗留波夫看来，是促进文学艺术完成其社会使命的特性。但是，如违背**艺术真实**，即使最崇高的思想构思也得不到证实。杜勃罗留波夫对艺术中的说教和宣言式的东西（**艺术中的训诲**）持否定态度。按他的说法，艺术的社会教育功能由艺术感受决定，而艺术感受的基础是从社会公平的思想角度出发，对生活作现实主义的描绘。在说明自己的"现实"的评论原则时，杜勃罗留波夫十分重视艺术家的世界观。尽管"最重要的不是作者想说什么，而是作者说出了什么"，但是，如果作者思考"正确"，现实在他的作品中就反映得"更鲜明、更生动"。杜勃罗留波夫认为，文学和艺术未来发展的主要任务是表现全民利益，确立人民性原则（**艺术的人民性**），他首先注意到劳动群众（农民）要求建立"文学中的人民派"。就其立场而言，杜勃罗留波夫在许多方面接近启蒙运动美学，但他和**别林斯基**、**赫尔岑**、**车尔尼雪夫斯基**一样，是俄国革命民主主义美学的创始人之一。杜勃罗留波夫表明他的美学观点的最重要的论文有：《论俄国文学发展中人民性渗透的程度》（1858年）、《去年的文学琐事》（1859年）、《什么是奥勃洛莫夫性格？》（1859年）、《黑暗的王国》（1859年）、《真正的白天何时到来？》（1860年）、《俄国黎民的特征》（1860年）、《黑暗王国的一线光明》（1860年）、《受尽折磨的人们》（1860年）。

杜弗兰，米凯尔（*Dufrenne, Michel*, 生于1910年） 法国现象学哲学家，《美学评论》杂志社社长。杜弗兰的基本美学思想——肯定审美感知是人与大自然创造力的独一无二的接触。在这种接触过程中大自然就象"人的母亲"那样敞开自己的胸怀，而这也正是大自然自身发展的目的。这时自然的物质成分就丧失实用意义或认识意义：对它们的感知使人得到感性上素来就有的同世界的联系，得到植根于世界的喜悦。按杜弗兰的观点，艺术是保持着人与自然的这种接触的唯一活动，这种接触建立在同世界的联系

的感受上，而不是建立在对这些联系的理解上(逻各斯)。"审美感知"、"情感"、"诗意(艺术性)"，长期以来一直是杜弗兰的美学基本概念，而艺术则被他看成是拯救人摆脱"异化"的文明能力。杜弗兰的批判对象是浸透着资产阶级文明的逻各斯，是一系列哲学理论(例如，语言哲学，结构主义)和艺术风格(**流行艺术**，**概念艺术**)。杜弗兰也毫无根据地指责马克思主义研究者主张逻各斯中心论，因为马克思主义研究者认为，在艺术的众多功能中也有认识世界这样的功能。60年代末的资产阶级文化危机，促使杜弗兰探索新的美学，在新的美学中，"美学家要象社会学家那样行动起来"。但是在这里他仍然主张艺术和审美情感具有"拯救"使命。在他的探索中表现了法兰克福学派哲学(**阿多诺**、**马尔库塞**)、左派无政府主义情绪的影响。按杜弗兰的观点，新的政治化了的美学应当在艺术中揭示游戏的、情感的、爆发的因素，用这些因素来"动摇现存政权结构"。杜弗兰意识到资产阶级艺术和广大观众之间的日益脱节，他认为美学的重要任务就是帮助艺术进入"日常生活"(风俗活动，节庆活动)，应该通过情感的充实从自己方面帮助人摆脱"政权机构的压迫"。杜弗兰对艺术中社会改造力量的探索不仅带有空想性，而且带有保护的性质，因为他排除了为人的真正解放进行革命的社会经济变革的必要性。杜弗兰有关美学问题的主要著作有：《审美经验现象学》(1953年)，《诗意论》(1963年)，《美学与哲学》三卷本(1967—1981年)。

杜威，约翰 (*Dewey, John* 1859—1952) 美国哲学家和心理学家，实用主义哲学和美学的主要代表人物之一。杜威的美学观的基础就是把人的主观世界和客观现实融合为一个整体的经验的概念。杜威把经验分为三个主要类型：认识经验，道德经验和审美经验。所谓审美经验是指有机体与环境之间，个人与世界之间达到**和谐**的过程和结果。按杜威的观点，审美因素可以在人类机体的全部生命力一体化到顶点的时刻发生在任何生命过程之中，并且通过人对自己精神状态的价值的非理性感受的感觉表现出来。**审美**作为主体的最鲜明和最强烈的感觉，成为包含着认识和道德的最高价值。但是在这种情况下，把**美**与主体的内心感受等同起来，就失去了任何检验标准。这样来解释审美，就把实用主义所特有的两个要素：对经验的生物学化的、主观唯心主义的(近似经验批判主义的)

理解和**非理性主义**结合在一起了。在杜威的艺术活动理论中，艺术首先被看成是表现形式和语言。在这里非理性主义表现在他提出一个近似于**柏格森**和**克罗齐**的直觉主义的论点：在创作过程中视觉是直觉地洞察事物的本质的，而经验主义则是试图使美学具有科学的形式，科学研究的是艺术作品的结构关系、交往可能性和社会功能。杜威的这些思想被他的追随者们所响应，成为现代美国实证主义美学（取名自然主义美学或**联系美学**）的基础。杜威对待资产阶级艺术的态度是模棱两可的。他反对**现代主义——抽象主义**的极端形式。同时杜威的理论可以随便用来论证无对象艺术的各种形式，如"活动绘画"、**活动艺术**、**即兴演出**等等，是有道理的。在所有这些艺术形式中，都清清楚楚地表现了在空间和时间里"展开"的视觉结构的构思原则，按杜威的观点，这也就是艺术活动的本质。整个实用主义哲学所固有的实践主义和个人主义，也反映在**审美教育**问题上，杜威是用纯功利主义的观点来看待**审美教育**的，把审美教育归结为培养实践技能和制作方便物品的本领。对待审美问题缺少社会观点，忽视艺术作为认识现实和形成人的个性的手段的社会作用，是杜威实用主义美学的特色。杜威论述美学的著作有：《民主与教育》（1916年），《心理学与思维教育学》（1919年），《教育哲学引论》（1921年），《经验，自然和艺术》（1925年），《个性与经验》（1925年），《新的与旧的个人主义》（1929年），《艺术即经验》（1934年）。

对比（*КОНТРАСТ*，法文 *contraste*） 艺术手法之一。它在于用各个艺术形式进行鲜明的对照，以加强它们的艺术表现力和整个艺术作品的表现力，因为积极的比较能强调不同的空间和时间的品质（"同时性"对比和"顺时性"对比）。对比现象同对形式的感受的心理学有关，例如，黑与白相比益见其黑，少与多相比益见其少等等。在各种造型艺术中，对比在造成不同类型的**颜色**系统、比例关系系统方面，即在**比例**方面具有很大的意义。除形式的对照之外，对比手法还可以用于对艺术形象的解释（"善"与"恶"、"天上的爱"与"地上的爱"的喻意等）。

多夫仁科，亚历山大·彼得洛维奇（*ДОВЖЕНКО, Александр Петрович*，1894—1956） 电影导演、作家、苏联电影艺术的创始人之一。毕业于师范学院，当过教师，后在乌克兰教育人民委员部

任职，做过外交工作。外交工作中的问题在他的第一部大型片《外交信使的皮包》(1927)中有反映。多夫仁科的富有诗意和哲理的创作倾向、充满浪漫色彩的风格特点明显地表现在影片《兹韦尼山》(1928)、《兵工厂》(1929)、《土地》(1930)中。然而多夫仁科影片中的革命战士、国内战争和社会主义建设参加者的富有浪漫激情的崇高形象并没有脱离大地，而是以现实环境中现实的、大家熟悉的人的面貌出现在观众面前。导演以高超的技巧从现实这块石上敲打出诗的火花。而哲理思想则充满着日常生活中的事件和细节的特殊含义。多夫仁科创作的富有诗意和哲理的电影扩大了银幕艺术的艺术-审美可能性，丰富了银幕艺术语言，如歌颂第聂伯水电站建设者的影片《伊万》(1932)、揭示远东为确立社会主义生活方式而斗争的戏剧性场面的影片《航空城》(1935)、讴歌国内战争的传奇英雄及其战友光辉形象的影片《肖尔斯》(1939)。伟大卫国战争期间，多夫仁科转向纪录片创作(《为苏维埃乌克兰而战》、《右岸乌克兰的胜利》)，还发表了许多短篇小说、文章及特写。他的文学遗产中还有几部光辉的剧作——《海之歌》、《火热年代的故事》、《令人神往的杰斯纳河》。这些剧作由其战友、朋友和妻子Ю.И.索恩采娃执导，搬上银幕。

E

恩格斯，弗里德里希(*Engels, Friedrch* 1820—1895) **马克思**的朋友和战友，和马克思一起创立了马克思主义学说，国际无产阶级的领袖和导师。审美教育在恩格斯的社会政治信念形成过程中起了重大作用。虽说笼罩着他的家庭的是一种严肃的虔敬气氛，他还是

从童年起就开始阅读高级文学与诗歌作品，很早就开始检试自己在艺术上的能力。恩格斯写故事、长诗，兴致勃勃地弹奏乐器，试着谱写合唱赞美诗，显露出漫画家的才华。早在1838年他就发表了第一篇诗作《贝都英人》，此后他愈来愈有信心地作为文学评论家和政论家出现在德国报刊的篇幅上。他兴致勃勃地参加文学小组的活动，这个小组是在海涅和Л.白尔尼的思想影响下成立的并得到"青年德意志"称号。把它的成员团结在一起的是这样一种意向：把文学变成改造社会的战斗武器，变成进步的、资产阶级民主主义观点的论坛。不过很快在恩格斯的文学评论文章中便流露出对"青年德意志"作家们的批判情绪。他不满意这些作家在信念上的不明确、含含糊糊和无原则的内讧。这个立场特别显明地表现在恩格斯的论文《现代文学生活》(1840年)中。这位青年文学家在他发表的作品中对K.谷兹科夫、K.倍克、K.Л.伊默曼、Л.白尔尼、Э.M.阿伦特的作品作了正确得惊人的全面评价(《马克思恩格斯全集》第41卷)。满腔激情、准确、生动—这是恩格斯文学评论作品的突出特点。参加文学斗争有助于恩格斯弄清德国政治形势、采取阶级立场、养成革命政论家风格。通过艺术教育的磨练，恩格斯迅速为制定新的辩证唯物主义的世界观开拓出一条道路。恩格斯的美学观点是在唯物主义历史观的轨道上发展起来的。他以及马克思坚决地消除了把艺术看作某种独立自在、闭关自守的东西的观点。恩格斯认为，问题在于艺术的发展、艺术的独特形式和特点是怎样受这种或那种社会生产方式决定的。在这里，他以及马克思反对庸俗片面地理解这种作用。恩格斯在总结自己和马克思的观点时写道："政治、法律、哲学、宗教、文学、艺术等的发展是以经济发展为基础的。但是，它们又都互相影响并对经济基础发生影响。并不是只有经济状况才是**原因，才是积极的**，而其余一切都不过是消极的结果"(《马克思恩格斯全集》第39卷，第199页)。马克思和恩格斯强调指出：整个说来，艺术以及其他种类的精神生产永远历史地受制约于社会发展的一定阶段，同时他们也指明这样一个奇怪的事实：艺术文化的某些繁荣时期可以不同社会的总的发展相一致(古希腊罗马的艺术就是对于资产阶级时代说也依然是不可企及的典范)。恩格斯说唯物主义历史观首先是行动的指南，而不是按照黑格尔主义方式进行构思的杠杆，这些话也可用

于马克思主义美学。他号召:"必须重新研究全部历史，必须详细研究各种社会形态存在的条件，然后设法从这些条件中找出相应的政治、私法、美学、哲学、宗教等等的观点"(《马克思恩格斯全集》第37卷，第432页)。在唯物主义历史观和唯物主义辩证法的基础上去理解艺术发展的意义，并相应地说明艺术发展的各个时代、阶段的特征;制定处在历史运动中的现实主义美学的原则;论证各种艺术现象的社会(认识的、文化教育的)价值，并将它们运用到同科学共产主义的敌人进行的思想斗争中去——这些就是恩格斯对马克思主义社会主义美学的产生和形成做出的具体贡献。恩格斯在他的一系列文章和信件中树立了对文艺作品和评论作品进行具体分析的榜样(对Ф.拉萨尔的剧本《弗兰茨·冯·济金根》、梅林的作品《莱辛传说》等等的评价)。恩格斯在写给英国女作家M.哈克奈斯的一封信中，给现实主义下了一个经典的定义:"……真实地再现典型环境中的典型人物"(《马克思恩格斯选集》第4卷，第462页)。马克思和恩格斯在阐述这个论题时，赞成艺术作品"用伦勃朗的强烈色彩"来"栩栩如生地"描绘革命的领导人;并抱怨说:"在现有的一切绘画中，始终没有把这些人物真实地描绘出来，而只是把他们画成一种官场人物，脚穿厚底靴，头上绕着灵光圈。在这些形象被夸张了的拉斐尔式的画像中，一切绘画的真实性都消失了"(《马克思恩格斯全集》第7卷，第313页)。恩格斯在高度评价艺术的社会作用时写道，在未来共产主义社会里，每一个人都会得到从事科学与艺术的机会，都能够充分发展自己的审美能力及其他能力。

F

法拉比(阿尔-法拉比),阿布·纳斯尔·穆罕默德·伊本·塔尔汉(*ФАРАБИ*(*АЛЬ-ФАРАБИ*), *Абу Наср Мухаммед ибн Тархан* 870—950) 东方逍遥学派的代表人物，**亚里士多德**与**柏拉图**的诠释者。按照法拉比的定义，任何事物的**美**都在于最佳地实现它的存在和达到最大的**完美**。就人而论，有外美与内美之分；在外美方面，自然美高于因服装与饰品而达到的那种美；内美则表现在高度道德的行为中，也表现在个性(“адаб е”)的和谐发展中，这种和谐发展能“装饰富人之富、掩盖穷人之穷”。他把艺术看作模仿（**模仿论**),模仿的目的是唤起**情感**与想象。艺术家由于自己的创造性想象(**艺术想象**)而把一般性思想体现在单个的形象之中。诗歌与演说术他是摆在逻辑的框框里来考察的：诗歌的言语是“绝对虚伪的”,诡辩的言语“基本上是虚伪的”,演说术的言语“真实与虚伪的程度一样”,辩证的言语“基本上是真实的”,表达必然真理的(证明的)言语“是绝对真实的”。诗歌的表述之所以是绝对虚伪的，是由于这些表述给听众的头脑带来的并不是“言语所说的那个东西”,而是它的模仿，是一个完全由想象产生的形象。在解释亚里士多德《诗学》的内容时，法拉比对古希腊诗歌的**体裁**提出了自己的分类法与定义。他把音乐科学分为音乐实践与理论，前者跟器乐演奏与声乐演唱的规则有关，后者则研究音乐本身而不管其表演方式如何。从旋律结构的角度着眼，可分出**和谐**与**节奏**，而在音乐科学中则相应地分出和声学与节律学。法拉比还引进了节奏模仿概念，节奏模仿与声音无关，而是与舞蹈者的服从于音乐构思的、

能引起声音幻觉的节奏性动作有关(**舞蹈,舞蹈艺术**)。法拉比在下述著作中发展了美学思想:«论诗歌艺术规范»,«演说术»,«音乐大全»,«音乐科学导论»,«一本关于音乐科学要素的书»,«节奏的分类»。

法兰克福学派 (美学理论)(*ФРАНКФУРТСКАЯ ШКОЛА* (эстетические теории)) 所谓的新马克思主义流派之一,20世纪30年代在法兰克福社会研究所和该所出版的«社会研究杂志»的基础上形成,并于60—70年代由于"新左派"运动而在西方赢得了声誉。这个流派的主要代表人物(M.霍克海默尔、**阿多诺**、**本杰明**、Г.马尔库兹、**弗罗姆**、Л.洛文塔尔和Ф.波洛克,在法兰克福学派"第二代"代表人物当中通常指出的是Ю.哈伯马斯、A.施密特和A.韦尔梅尔)都在这种或那种程度上对该流派的美学理论作出了贡献,美学理论是法兰克福学派社会哲学的核心。他们理论的共同点是把黑格尔主义化了的马克思主义与现代西方哲学的最新倾向(首先是与"左派"弗洛伊德主义)在把哲学概念社会学化的基础上结合起来。法兰克福派把自己的观点叫作"社会批判论",这种理论企图既充当哲学社会学,同时又充当社会学哲学。对于这些意向说,负有使命起联系环节作用的是美学理论,它所面向的与其说是古典艺术,不如说是现代西方艺术,而且主要是先锋主义现代主义倾向。这使法兰克福学派的以美学为"核心"的社会哲学成了**先锋主义**与**现代主义**的哲学。法兰克福学派代表人物的美学某些因人而异之处都跟个人的艺术趣味与爱好联在一起(例如,马尔库兹爱好"左派"**超现实主义**,而阿多诺则爱好**表现主义**与音乐中的新维也纳派)。而产生他们的美学观点的则是把艺术看作对"全面异化了的""后期资产阶级"社会的否定的思想。他们的理论还有一个共同点,那就是把艺术区分为"真正的"艺术与"非真正的""意识形态的"艺术的意向,前者指20世纪的先锋主义现代主义艺术,后者则首先是指那种作为可用工业生产的文化的一个要素起作用的艺术,这种文化的目的是操纵"大众"的意识。虽说并不是所有的法兰克福派在批判"文化工业"产品上都是同样彻底的,但是对精英艺术论的接近(**精英艺术**)却把他们团结在一起。他们以急进革命主义的精英社会论来代替用自由主义保守观点解释的精英社会论,断言在不明确而又遥远的"未来"(马尔库兹)有可能清除"真正的"艺术意识与被歪曲了的"意识形态性"艺

术意识之间的对立，在霍克海默尔和阿多诺那里，取代这个"未来"的则是一个更加抽象的范畴——"另一个"。法兰克福学派代表人物的特点是热中于弗洛伊德主义：人身上那种依他们看受到"后期资产阶级文明"压抑的东西、为了它"真正的"艺术起而反对这种文明的东西，在他们的美学理论中向例是借助于弗洛伊德主义的概念来表示的，这些东西归根到底是同一个"无意识的"东西（**弗洛伊德主义与艺术创作**）。意识（"觉悟"）在法兰克福学派的美学中表现为无意识因素"在思想上的异化"，它被等同于取自德国社会学家M.韦伯的"合理性"范畴。由此便产生了法兰克福派美学理论的社会学非理性主义，这些人喜欢把任何一种明确意识跟"资产阶级性"混为一谈，并把"真正的"（"反意识形态的"）艺术所确立的"反资产阶级的"无意识与它对立起来。他们把"真正的"艺术看作同世界与人的"合理化"进行斗争的主要工具，按照他们的见解，这场斗争是借助于以形式逻辑为方向的科学进行的。由此可见，"真正的"艺术（首先是先锋艺术）和"没有成功的文明"（即现代社会）原是处在两个对立的极上，其中前者破坏后者，因而受到后者的镇压。在法兰克福学派"第二代"理论家的观点体系中，保留了评价先锋主义-现代主义艺术时所持的辩护立场，尽管他们已不把美学看作哲学知识的某种"工具"、已不把"真正的"艺术看作准确地认识真理的唯一手段。

反常（*ЭКСЦЕНТРИЧНОСТЬ*，来自拉丁文*ex*——离，和*centrum*——圆心、中心）原义指旋转运动的反常、古怪，这时旋转的中心相对于旋转体的几何中心来说发生了变动。在广泛的、美学意义上，指1）反常的行为，这时出现了背离日常逻辑的变动。在艺术（**戏剧**、**杂技**、电影、小型杂艺）中，表现为人物的不合逻辑的举动故意做作得富有强烈的喜剧性；2）对难于把握的对象的技艺高超、轻松自如的掌握。在杂技中，这并不是单纯的形式要素，而是一种独特的艺术内容，它揭示出人对动物、对所使用的东西、对空间、对自己的身体的支配权力，也就是对世界的无止境的支配权力。

仿古主义（*МАНЬЕРИЗМ*，来自意大利文*maniera*——手法、风格）指16世纪从文艺复兴到巴洛克式的过渡阶段通过西欧各种不同的**艺术种类**而表现出来的艺术流派。仿古主义反映了晚期文艺复兴的危机现象的增长，那时曾宣布创作的主要目的是仿效文艺复兴

时期艺术的“美的和精湛的手法”、“理想的”艺术样板（**艺术中的文艺复兴**），但却失去了它们所固有的深刻内容和人道主义。在意大利，画家A·布龙齐诺、Ф·帕尔米贾诺，画家和建筑师Д·瓦萨里，雕塑家切利尼是仿古主义的代表人物。表现艺术家内心产生的艺术形象的主观思想，是仿古主义的主要审美标准。仿古主义的信徒在**艺术家**的幻想和幻想之体现为物质形式之间划出了鲜明的界限。在作曲理论体系和色彩的系列变化中，在音乐和诗歌中，仿古主义达到了职业技巧的高超水平（**职业艺术**），这种高超水平是同学院派的官气十足（**学院派**）、理智的讽喻手法、感情的矫揉造作以及在利用艺术中已出现的艺术手法上的折衷主义结合在一起的。在16世纪下半叶，仿古主义成为意大利宫廷艺术中占统治地位的流派。它对法国和荷兰的某些画家，还对法国和西班牙的宫廷诗（16—17世纪）产生了影响。好多仿古主义艺术家的创作与宗教神秘主义流派有紧密的联系。同时仿古主义也反映了符合贵族和新生资产阶级口味的“世俗”色情主题。在仿古主义的理论中，**新柏拉图主义**的思想占统治地位，这些思想依据的是中世纪经院哲学、数字符号、占星术。

非结构化（*ДЕКОНСТРУКЦИЯ*，英文 *deconstruction*）现代西方文化、美学中的一种倾向，旨在“改动”传统的价值和真理。从世界观意义上来看，非结构化是对资本主义社会的精神原则产生“信任危机”的表现，这在70—80年代表现得尤为明显。非结构化观点并不只具有一种意义，它往往是折衷的。在美国，主张非结构化的所谓“耶里学派”（П.德曼，Г.布卢姆，Дж.希里斯·米勒，Дж.哈尔特曼等人）名声最大。非结构化的极端表现（“粗野的非结构化”）的拥护者在对待文化的人道主义传统方面采取好斗的虚无主义态度。例如，70—80年代在法国电影界广泛流传的左派激进的非结构化理论策划摧毁电影艺术的现实主义根基本身。对于非结构化来说，任何审美价值都是“空虚的”、死气沉沉的。因此非结构化只承认“永远动摇的游戏”，这里表现出尼采的思想影响。按照非结构化拥护者的观点，艺术研究工作者和艺术批评家应当象“尼采哲学中的人”那样，充满自信地、随心所欲地解释作品中“意义的游戏”。这种研究方法使非结构化的拥护者与形式主义者（**形式主义**）和结构主义者相近似。被解释为“隐喻”的作品只有在“被改动的”意义的游戏中才获

得含义，因此结果就会是一种自我毁灭的嘲笑——要求把人从文化中心排挤出去的“后现代主义的讽刺”。艺术作品的感受者应当为意识到历史及其价值的变化无常而感到满足。非结构化抬高“强有力的”批评家、作者或读者、观众的作用，在解释艺术创作和感受的心理状态方面接近于弗洛伊德主义及其语言学变种(**弗洛伊德主义和艺术创作**)。

菲舍尔，弗里德里希·特奥多尔·冯 (*Vischer, Friedrich Theodor von* 1807—1887) 德国美学家和作家，**黑格尔**的追随者和批评者（从**康德**和**费尔巴哈**的立场)。和黑格尔不同，菲舍尔把美同作为**幻想**产物的宗教相提并论。他认为幻想在创作过程中具有重大意义，并强调指出了无意识的梦的创造作用。菲舍尔企图把黑格尔的辩证法原则运用于美学，并建立一个美学范畴体系，他把其中的每一个范畴都看作美的变体(《论喜剧性与崇高》,1837年)。依菲舍尔看，“美——这就是镜子反映的、在镜中改造了的生活”。美只为着意识而存在：在艺术中这就是表面现象的领域，自然美是“不真实的”。在生命的最后，菲舍尔成了**移情论**的拥护者。**车尔尼雪夫斯基**的学位论文对菲舍尔的美学观点进行了批判分析。车尔尼雪夫斯基虽是和菲舍尔论战，但对他的主要著作《美学，或关于美的科学》(共6卷；第1—3卷1846—58，全文版1922—1923)，整个说来还是作了肯定的评价。这部作品对19世纪末——20世纪初的德国美学思想（学院派）产生了重大影响。大家知道，**马克思**曾作了菲舍尔《美学》摘要。

非洲美学 (*АФРИКАНСКАЯ ЭСТЕТИКА*) 见**黑非洲美学**。

分析美学 (或语言分析美学) (*АНАЛИТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА*) 来自希腊文 analysis —— 分解，化整为零) 现代西方美学思想流派之一。分析美学特别注意对审美问题的所谓语言研究方法，这种研究方法的实质在于，描述在不同的语境（其中包括有关艺术的思考和争论）中使用美学概念，并且力求把理论的困难问题作为语言学性质的问题提出来。分析美学的根本性原则是根据20世纪40—50年代英美新实证主义的哲学和美学的学派的观念制定的。A.维特根施坦30—40年代的著作，特别是其中表述的“语言游戏”、“家庭相似”的主张，以及贯彻始终的说明语言观念形式这一特殊的分析手法的方针，在分析美学原则的形成中起了巨大的作

用。分析美学的代表人物（*M*.韦茨、*Y*.加利、O.鲍斯马等等）拒绝确定基本美学概念的实质，怀疑这些概念的范畴地位，尖锐地批判了作为**美**和艺术的哲学理论的传统规范主义美学。在分析美学中，激进的经验主义，拒绝探讨哲学世界观问题，拒绝探索审美判断和审美评价的客观根据，是新实证主义美学不相信概括思维可能性的典型缺点。尤其是只在中性的分类意义上使用"艺术"和"艺术作品"这些术语时对概括和具有普遍意义的界说抱怀疑态度，这就促使分析美学的代表人物去着重研究作为艺术作品的客体的同一化程序。这里暴露出分析美学关于不同形式的文化（**艺术文化**）的中立的性质以及这一美学理论的过分灵活性和杂乱性。虽然在分析美学中这样或那样触及所有的传统美学问题（艺术的性质、审美感受、审美价值和评价的特征和等值性、艺术幻想，等等），但是对这些问题的理解是在新实证主义美学所固有的主观主义的经验立论的轨道上实现的。诚然，在分析美学的演化过程中，逐渐可以看出它的拥护者在脱离无休止的经验主义，而在个别分析家们那里（例如，P.沃尔海姆），则力图通过对艺术功能的社会条件的考察来补充对艺术分析的语言研究方法，然而，并没有超出维特根施坦把语言解释成"生活形式"所提供的可能性范围。

讽刺（*САТИРА*，来自拉丁文 *saturá*——杂烩） 喜剧的一种，一种喜剧性的即带有审美情感的、特别尖锐刻薄的批评方式，它把被嘲笑的现象跟崇高审美理想加以对比以否定该种现象的本质，是对横在实现这些理想的道路上的所有障碍物的鞭笞与揭发；一种艺术上再现现实的独特方式，它借助于夸大、使问题尖锐化（有时甚至把被描绘现象的面貌弄到**变形**的地步）、**夸张**化、**怪诞**手法把现实展现为某种荒诞离奇、不合情理的东西。讽刺作为美学范畴，**席勒**最先说明了它的意义；他强调指出，在讽刺中"现实作为某种不完美的东西跟理想相对立"。但是理想在讽刺作品中仿佛是从反面、通过揭露"反理想"才树立起来的。用车尔尼雪夫斯基的话说，讽刺"不单是惹公众发笑，而且使他们颤栗"，激起憎恶与愤慨。用 *И*. A 冈察洛夫的形象说法说，"讽刺是条皮鞭，打得人火辣辣的"。所以，讽刺可以没有嘲笑，但不可以没有说俏皮话的本领。讽刺的重要特点是具有历史的和民族的特色。它们随着作为讽刺对象和讽刺分析之出发点的现实本身的变化而一个时代

一个时代地变化着。在欧洲艺术文化中，讽刺表现为人和现实的**审美关系**的特殊类型。起初，讽刺性批评是从“自我”的角度进行的，也就是说，它的出发点是个人印象。随着国家体制的发展，产生了思维与评价的标准，善与恶的明确的分野。对合理的世界秩序的标准看法（例如罗马讽刺作家尤维纳利斯的作品）成了对生活进行讽刺分析的出发点。在文艺复兴时代，人性、关于人是世界状况的尺度的观念，成为讽刺揭发的出发原则。例如在鹿特丹的伊拉斯谟的《愚人颂》中，愚蠢不仅是嘲笑的客体，而且也是嘲笑的主体。人的“正常的”、“适度的”愚蠢，“有分寸的”愚蠢审判并痛斥、消灭并嘲笑无限度、无理智、无人性的愚蠢。在**古典主义**时代，讽刺是从抽象的道德与审美规范出发的，并且讽刺嘲笑的对象是那种集中了与美德相反的恶劣特点的**人物**。在启蒙时代的讽刺中，批评的矛头是指向世界和人性的不完美。在Дж.斯威夫特笔下，健全理智成了对时代进行讽刺分析的尺度（《格列佛游记》）。在19世纪**批判现实主义**的艺术中，讽刺渗透到对现实的艺术分析的核心；批评是从全面的审美理想的立场进行的，这种理想吸收了民间对生活、对人、对社会发展目标、对社会制度最佳形式的看法。讽刺把自己的对象跟人民生活加以对比（**艺术的人民性**）。20世纪的**现代主义**创造了“反讽刺”，它是从自我中心主义的、闭关自守的个人的角度评价现实的，对于他来说生活是荒谬的（**荒诞派艺术，荒诞化**）。现代主义的讽刺不以揭露社会罪恶的根源和体现者为目的，而只是揭发社会罪恶存在的后果。恶本身在现代主义的讽刺中表现为某种非理性的、不可认识的东西。在苏联艺术中，讽刺的锋芒指向所有敌视个性、阻碍社会进步的东西。在**马雅可夫斯基**的讽刺中，未来作为审美理想呈现出来，并从这个理想的立场来考察现在的阴暗面，评价现时代的优点与缺点。

讽刺性模拟（*ПАРОДИЯ*，希腊文*parōdia*——唱反调）讽刺的或幽默的艺术作品样式，其目的是嘲笑个别的艺术作品或整个艺术派别。这是**文学**的最大特色，但在其他**艺术种类**（**音乐**、格拉费卡、**戏剧**、小型杂艺、电影等等）中也是可以有的。讽刺性模拟的基本手段——模仿艺术家的**风格**、**手法**，模仿被讽刺性模拟的艺术现象的**体裁**、甚至**主题**，同时把它固有的特点加以漫画式的夸张，由此达到对它的嘲笑和贬低。讽刺的讽刺性模拟从审美上否定所模拟的客体，而诙谐的幽默

的讽刺性模拟并不完全否定它，而只是喜剧性地(**喜剧性**)模仿它的个别特点，这两者有区别。讽刺性模拟产生于古希腊罗马时代，贯穿着全部艺术史：塞万提斯的《堂吉诃德》是对骑士小说的讽刺性模拟，苏马罗科夫对罗蒙诺索夫进行讽刺性模拟，浪漫主义者对**古典主义**进行讽刺性模拟，还有M.E.萨尔蒂科夫-谢德林的讽刺性模拟艺术。讽刺性模拟在诗歌中得到了广泛流传。

风格模拟（*СТИЛИЗА-ЦИЯ*，来自法文*style*——风格）在创作活动中将世界艺术史上已经见过的艺术形式与手法、风格特点运用于新的富有内容的上下文中以期达到一定的思想与审美目的。某一作者或演员、某一创作流派和学派的**风格**和**手法**，历史上的风格、民间文化中各种富有典型意义的形式，都可以是风格模拟的来源。风格模拟现象在艺术史上是跟经常进行的风格现象的分化与一体化过程相联系的，并且决定于过去与现在之间、不同民族文化之间的相互联系。风格模拟使人有可能塑造和用简洁的手段表达历史环境与民族环境的氛围、所描写的**人物**在其中的行为心理，使人有可能在以艺术反映现实时依据智力因素和可以允许的**程式化**限度来取得艺术形象的多层次性。在各种不同的**艺术种类**中，风格模拟的意义与富有内容性决定于再次使用先前已经见过的可以认得出来的艺术形式时、或在已经熟悉的风格手段和方法的范围内有意识地将现实加以简化时的任务。对风格模拟的肯定评价和否定评价的标准是可以变动的，并且在每一个时代都是根据占主导地位的社会审美理想、在艺术评论和艺术史中锤炼出来的。在这种评价中强调的是借助于风格模拟把“地方”色彩、民间处世态度、语言再现出来时的特点，是把一些古典**题材**从现代人对它们的**解释**的角度自由地加以对比的任务，是把过去对生活与生活纠纷的故意肤浅的描写加以理想化的尝试。风格模拟可以有助于加强严肃艺术作品(**戏剧**、**音乐**、**文学**、**电影艺术**、**实用装饰艺术**、**迪扎因**)中的表现力，同时又可以用作在那种审美趣味不苛刻、把艺术看作消遣娱乐、装模作样的观众、听众或读者那里取得“轻易”成功的手段。对风格模拟的评价在每一个具体情况下都需要从艺术的社会任务与艺术形象任务的上下文中去进行认真的分析。

复调音乐（*ПОЛИФОНИЯ*，来自希腊文*poly*——多、许多和phōne——音响、声音）多声部音乐样式，以独立旋律线(声音)的同

时配合为基础。复调音乐在逻辑上与齐唱（来源于希腊文 homos——相等的、总的，有伴奏**旋律**）和分声歌唱（来源于希腊文 heteros——另外的）相对立。分声歌唱是民间**音乐**的特点，它是由于同时唱出同一曲调的变形而产生的。在最近几个世纪的音乐中，多声部音乐的这些样式往往溶合在一起，组成混声调式。与近代兴起的齐唱不同，复调音乐要求各种声音价值相等，在中世纪音乐（从9世纪起）和文艺复兴时期的音乐（严肃风格的合唱复调音乐）中占统治地位，在*U*.C.巴赫的创作中达到了顶峰，直到现在还保持着自己的意义。听众在感受复调音乐时，似乎沉浸在直观整个音乐的主旨之中了。在多声交叉中，听众面前展现出宇宙的美，多样化中的统一，人的本质力量的矛盾充实性，自由即兴的轮廓结构和整体的周密有序性的和谐。复调音乐同人的思维和世界感的最深刻属性相符合，这决定了在广泛的隐喻意义和审美意义上使用这一概念（例如，**巴赫金**关于长篇小说具有复调音乐式的结构的思想）。

伏尔泰 （*Voltaire*，本名马利·弗朗索瓦·阿鲁埃 1694—1778） 法国作家，启蒙派哲学家，政论家，社会活动家。伏尔泰的文学活动服从于社会目的：同教权主义邪恶势力作斗争，批判封建专制主义制度。伏尔泰把艺术看作启发智慧、克服偏见的手段。在悲剧（《布鲁图斯》、《穆罕默德》等作品）中，他宣传容许不同的宗教信仰、仁慈，谴责宗教狂热和暴政。伏尔泰的美学是矛盾的：他坚持**古典主义**的美学规范，其中包括剧作学中的“三统一”，但在文学作品中却超出这些规范的框子；在承认审美趣味的相对性、可变性与确定美的标准之间左右摇摆。他的美学观点的矛盾性表现在他对莎士比亚作品的评价上，他认为莎士比亚是一位卓越的、真正的和高尚的天才，但没有“好的审美趣味”，“不懂得规则”。伏尔泰把审美趣味定义为“对艺术中的美和丑的敏感性”。他把审美趣味分为好的和坏的、扭曲了的。如果说好的审美趣味能够识别出真正的美，表现在对自然和朴实的追求中，那么扭曲的审美趣味则对浮华和装模作样的东西给予厚爱。按照伏尔泰的观点，他所处的那个社会由于宗教偏见的坏影响，由于社会生活和艺术的不发达，丧失了好的审美趣味。伏尔泰认为教育是达到培育审美趣味的途径，他赋予艺术的教育功能以很大的意义，并且坚决地摈弃了与天然权利论相联系的对人的自然状态的

理想化，抨击了**卢梭**的哲学美学思想。伏尔泰按另一种方式发展天然权利论的总前提时认为，并不是野蛮人生活在自然法则的支配之下，相反地，而是文明人遵循自然，因为进步是自然法则。艺术和科学越发展，越要遵循自然的法则。对于伏尔泰来说，野蛮人不是自然人，而是还没有充分发展自己本性的动物，是行将变为蝴蝶的蛹。伏尔泰把智力的发展、教育看作历史的动力，颂扬文明和文明带来的成果。伏尔泰在坚持启蒙主义者所特有的把民族划分为“文明人”和“野蛮人”的做法时，不仅把欧洲人，也把伊斯兰教的东方和中国划入“文明”人之列，并高度评价他们的精神文化。伏尔泰的观点赢得很大的社会共鸣，不仅对法国的，也对德国和俄国的美学思想产生了影响。反映伏尔泰美学观点的主要著作有：《论悲剧》(1730年)、《趣味之宫》(1733年)、《哲学书简》(1733年)、《关于古代和近代悲剧的争论》(1748年)、《告欧洲各民族书》(1761年)、《高乃依评论》(1764年)、《哲学辞典》(1764——1769年)。

福克尔特，约翰内斯·埃马努埃尔 (*Volkelt, Johannes Emanuel* 1848—1930) 德国折衷主义哲学家，时而转向唯心主义的这个变种、时而转向另一个：从**黑格尔**经过**叔本华**走到新康德主义者的批判形而上学。福克尔特的美学著作没有独到之处，是许多观点的罗列，但作为独特的经验资料汇编还是有用的。譬如，在叙述悲剧理论时，他容许有不同的、有时甚至是相反的解释(《悲剧美学》，1897)。他的《美学体系》(共3卷，1905—1914)也是以纯经验的方式构成的。福克尔特把**美学范畴**分为冲突性的范畴(悲剧、喜剧及它们的变种)和无冲突的范畴(所有其余的范畴)。他企图从这种立场出发来分析**批判现实主义**的艺术作品(根据19世纪德国与俄国的文学资料)。他有意识地把自己的美学观点与唯物主义的艺术理论对立起来。《现代美学中的象征思想》(1876)和《现代美学问题》(1895)两书也反映了他的美学观点。

弗兰科，伊万·雅科夫列维奇 (*ФРАНКО, Иван Яковлевич* 1856—1916) 乌克兰诗人和思想家，艺术与美学中革命民主主义流派的代表人物。留下了丰富的艺术科学理论与文学评论遗产。十分熟悉马克思主义，翻译并宣传了马克思主义创始人的作品。他的《诗歌创作秘诀》(1898—1899)一文研究了**基本美学范畴**，特别是**美**、审美尺度的相对性问题。他欢迎实验美学与

心理学的出现，指出心理学研究对于理解创作的本质的重要性。在他的故乡加里西亚兴起一种“唯心主义教条美学”，它“在抽象的舞台上矫健敏捷地驰骋”，徒劳无益地“对僵死的定义与规范进行探索”，弗兰科把这种美学跟唯物主义的理论对立起来，并称后者为“新的归纳美学”。他认为这种新美学的目的一方面是要帮助“广大群众理解艺术创作的过程与结果”，唤起他们“对人类精神的这种高尚创作功能”的兴趣，另方面是要成为艺术家本人的知识源泉、改进他们技巧的手段，保护他们不受创作中**形式主义**的危害。弗兰科反对**颓废主义**，尖锐批判**“为艺术而艺术”**的理论，他一贯坚持艺术与社会生活相联系的思想、艺术流派的阶级性质、现实主义的方法、艺术的思想性与人民性原则。他在《文学、它的任务和最重要特点》(1878)一文中强调指出：文学反映当代的生活、劳动、语言和思维。弗兰科的理论与文学作品贯穿着国际主义精神、对其他民族艺术的尊敬、乌克兰人民与俄罗斯人民友好的思想；俄罗斯人民创造了“精神生活、文学生活与科学生活，这种生活通过千万条途径也影响着乌克兰”。弗兰科就艺术技巧、风格、形式、语言、结构问题提出了透彻的见解，对世界艺术现象进行了深刻的评述。

弗朗卡斯特尔，皮埃尔(*Francastel, Pierre* 1900—1970) 法国艺术理论家和美学家。他的《艺术社会学》在艺术理论工作的基础上形成，是对技术、科学与造型艺术的联系与相互影响的分析。依弗朗卡斯特尔看，艺术——这是一种“造型语言”，是人居住的“人工环境”的一部分，是必要的交往手段。在描述自己对艺术本性的理解时，他写道：“艺术家们表现理智的基本规律并使之物质化。他们以现实为依据，把那样一些认识在材料中固定下来，从这些认识出发，学者建立辩证的体系，工程师则制造机器”。艺术家活动的结果是“造型的客体”，在其中，物质化了的不仅有时代的时空观念，而且有与想象力相联系的、意识的流动性，意识的“可塑性”。弗朗卡斯特尔在强调注意以视知觉为方向的现代文明的特点，强调注意制定“造型语言”的句法，对各个时代的“造型客体”进行分解的方法时，完全忽略了艺术的思想功能。他对社会主义社会的艺术、对西方许多进步艺术家的作品持敌视的态度。他不理解艺术与社会的联系的性质，他的社会发展规律观是歪曲的，这一切决定了弗朗卡斯特尔的《艺术社会学》在理论上站不

住脚。他论述美学问题的主要著作：《绘画与社会》(1951)，《19与20世纪的艺术与技术》(1956)，《艺术社会学问题》(1963)，《用形象表现的现实》(1965)，《图形与位置》(1967)。

弗洛连斯基，帕维尔·亚历山德罗维奇（*ФЛОРЕНСКИЙ, Павел Александрович* 1882—1943） 俄国宗教哲学家、学者、工程师。他总的世界观立场和美学方针是遵循基督教柏拉图主义的传统，他以两个世界的统一为出发点，并允许二者可以无限地互相折射、互相“照亮”下去。依弗洛连斯基看，感性物质世界并不是独立地存在着，而是作为超验者的**象征**、体现，作为“描绘者与被描绘者、象征者与被象征者的活的有机统一体”存在着。从这里也就产生出弗洛连斯基制造的、关于神话、崇拜与人类文化的“象征性魔法”理论。他把崇拜放在这个多维的、“成层的”世界的中心，而所有的文化则是从它派生的。无论物质的或精神的活动形式都仅仅是人与神的魔法般共同创作的不同表现，即所谓的法术。依弗洛连斯基看，象征不单是“符号”，不单是“某物的标志”或“某物的说明”；它具有充分的现实性，这个现实性把精神基础和“用咒语变化出来的”有形体的具体物质都放进自身之中。但这种“改变”在弗洛连斯基那里并不具有现实的性质，而具有宗教仪式-魔法的性质。**美**是弗洛连斯基美学的中心范畴，但即使在这里他指的也不是经验的美，而是“仙境”的美，即基督教理想和基督教圣地的美。从东正教世界观的立场出发，弗洛连斯基批判了他那个时代的全部西方文化，指责它们脱离了“崇拜中心主义”、背叛了基督教的理想。弗洛连斯基关于绘画中的直线**透视**与反向透视的学说与世界的“成层性”、等级性思想紧密地联系在一起。世界的多维性、世界的本体论深度，弗洛连斯基认为，只有那表现精神价值等级的反向透视才能表达。至于线条透视，它在再现物质客体时才是适当的。在批判物理主义者的简化论（把复杂的归结为简单的）时，弗洛连斯基十分接近地走到了社会空间与时间的思想跟前，但他的东正教神秘主义妨碍了他，使他未能确切地表达这一思想。整个说来，弗洛连斯基的美学伴随着对宗教世界观的东方基督教变种的理论论证。弗洛连斯基阐述美学问题的主要著作：《作为艺术综合的教堂戏剧》(1922)，《反向透视》(发表于1967)，《错觉的规律》(1971年出版)，《艺术-造型作品中的空间性分析》(1982年出版)，《仙

境与经验»(1986 年出版)。

弗罗姆，埃里希 (*Fromm, Erich* 1900—1980) 美国心理学家和社会学家，新弗洛伊德主义的代表人物(**新弗洛伊德主义的美学理论**)。德国出生的弗罗姆于1933年移居美国，在那里他的哲学理论立场终于确定了下来。他离开**弗洛伊德**的生物主义，对无意识的象征重作考察，把着重点移到受社会文化原因制约的冲突性境遇上去，并引进了作为个人心理与社会结构之间的联系环节的“社会性格”概念。弗罗姆在人们生活的父权制组织原则与母权制组织原则之间，在“独裁主义”意识与“人道主义”意识之间，在人们性格的“剥削者”类型与“接受者”(顺从者)类型之间，进行了区分，并从这种角度分析了人们梦中出现的形象，揭明了各种童话与**神话**的象征意义，以自己的方式解释了索福克勒斯、**歌德**、**陀思妥耶夫斯基**、Ф.卡夫卡的艺术作品。他在重新理解弗洛伊德对俄狄浦斯神话的解释时认为，这个神话不能理解为母子之间乱伦爱情的**象征**，而应理解为儿子为反对父亲在父权制家庭中的权威所进行的反叛。在现代资产阶级社会中人们发展的并不是自己的真正的自我，而是“虚假的自我”，弗罗姆从这一点出发，到**艺术作品**中寻找被**异化**了的主人公的原型和一个人丧失了自己的内心世界时的准确特征。他认为Ф.卡夫卡的长篇小说«审判»(1915)是用象征语言预言真理的那种艺术的典型例子。在这里，依弗罗姆看，象征性地介绍了意识的两种类型，并生动地表明了悲剧性的境遇：主要的主人公在听到“人道主义意识”的声音时却错误地以为这是“独裁主义”意识，因而继续遵循“接受者”的行事方针，而不是为自身去进行斗争。弗罗姆企图借助于对神话与文艺作品的**解释**来弄清人的本质与存在问题，他认为，人的存在的真正基础是爱情，因为爱情也象生活本身一样，是一种艺术，而在世界上再也没有比艺术更重要的了。弗罗姆引起了心理分析派对研究神话与艺术作品的社会文化背景的注意。不过，他关于人不用改造存在的社会条件而去寻求自我的乌托邦思想也给他的美学观点打上了相应的烙印。他的美学观点反映在他的这样一些著作中如：«俄狄浦斯情结与俄狄浦斯神话»(1949)，«被遗忘了的语言»(1951)。

弗洛伊德，西格蒙德 (*Freud, Sigmund* 1856—1939) 奥地利神经病医生，心理分析学和艺术上心理分析法的创始人。具有文学

才能，1930年为此向他颁发了歌德奖金。弗洛伊德曾提出一些原则，根据这些原则，艺术是从人的无意识心向的补偿性满足这个角度来考察的。依弗洛伊德看，艺术家乃是这样的人，他，由于不愿意接受向他提出的社会文化要求——即弃绝满足性本能的要求，而不再理睬现实，并转向一个幻想的世界，在那里他可以自由地实现自己的性欲和利己的愿望。按照弗洛伊德的看法，在这方面进行创作的人就象一个神经病人，完全沉湎在他自己创造的梦境、幻想、虚幻的世界中。不过，跟神经病人不同，艺术家由于要把虚构的形象变成艺术与文学作品，而寻找从幻想世界回到现实的道路：他把自己的鄙俗心向包裹在别有寓意的形式中，从而引起人们的审美享受。对于弗洛伊德说，艺术是表现个人心绪的特殊方式。从这种观点出发，他分析了各种各样的艺术作品，不管它是莎士比亚的戏剧，**列奥纳多·达·芬奇**的绘画，抑或是**陀思妥耶夫斯基**的长篇小说(例如，莎士比亚的悲剧《麦克佩斯》是通过“儿女-父母关系”的总体这面棱镜来领会的，列奥纳多的《佐贡多》被理解为艺术家婴儿期“性感受”的表现，陀思妥耶夫斯基创作的特点被理解为作家的不道德秉性、“性气质”的反映)。整个说来，艺术在弗洛伊德眼里是跟“俄狄浦斯情结”相联系的内心隐秘感受的产物，根据“俄狄浦斯情结”，男孩经常感到对母亲的欲求，而把父亲视为自己的情敌。索福克勒斯的《俄狄浦斯王》，莎士比亚的《哈姆雷特》，陀思妥耶夫斯基的《卡拉玛卓夫兄弟》，被弗洛伊德看作证明了他的心理分析观点的世界性**杰作**。弗洛伊德关于艺术与艺术创作的见解在西方心理分析派美学思想中得到了反映。弗洛伊德阐述美学观点的主要著作：书——《延森〈格拉迪瓦〉中的妄想与梦》(1907)，《列奥纳多·达·芬奇》(1910)；文章——《诗人与白日梦》(1908)，《米开朗琪罗的〈摩西〉》(1914)，《陀思妥耶夫斯基与弑父》(1928)等。

弗洛伊德主义与艺术创作 (*ФРЕЙДИЗМ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО*) 以**弗洛伊德**关于艺术的特征与功能、关于艺术创作的性质与特点的心理分析观点为基础的美学理论在西方得到广泛的流传。弗洛伊德主义者把艺术解释为人的无意识心向**升华**的结果，他们以此为出发点，通过“快乐原则”与“现实原则”的调和这面棱镜来考察艺术创作过程，这两个原则是作为人心理发挥职能作用的两个基本原则在弗

洛伊德的学说中设定的。避开现实跑到**幻想**的世界中去，把无意识的愿望译成社会可以接受的艺术形象，对生活持游戏态度、以此作为精神力量的实现和内在心理冲突的解决——这就是弗洛伊德主义对艺术创作的性质和**创作过程**的机制的理解。艺术创作的根源与动力据认为在于人渴望把没有得到满足的愿望变成现实，这些愿望扎根于童年并同性欲性质的感受有关，因为，按照心理分析派对艺术的理解，**艺术家**的创作是给他的性欲以出路。这样的解释不仅被推广应用于艺术作品的创作过程，而且也推广应用于艺术作品的感受过程。由感受艺术作品而产生的审美享受是由于人摆脱了内心力量的紧张，这种紧张是某个时候在所谓的“俄狄浦斯情结”的基础上产生的。同时，对艺术作品的隐秘含意和内容的理解则同“译解”无意识的动机与心向相联系，这些动机与心向似乎预先决定了艺术家的构思并且是绘画、散文、诗歌的材料的基础。心理分析以及它把人的精神生活分解为有意识过程与无意识过程、它之揭露个性内在心理冲突和“译解”无意识的语言，这一切在弗洛伊德主义者看来也是研究艺术作品的最合适的方法：艺术作品的意义通过分析创作者个人的个体活动和艺术作品**人物**的活动的深层动态来确定。许多弗洛伊德主义的信奉者企图借助于心理分析法来揭示人的情感的矛盾性和个性内心世界的分裂性，这些很久以来就是艺术与文学作品中悲剧**冲突**的基础。这种作法导致把创作过程等同于精神治疗，把艺术家等同于处在疯狂边沿的人。这样一来，弗洛伊德的一个论题就得到进一步的发展，根据这个论题，艺术家是一个潜在的病人、神经病患者，借助于创作艺术形象同自己的疯狂作斗争。这仿佛使人有可能判明童年时期没有实现的欲望与社会文化现实之间的密切联系。弗洛伊德主义者大致拟定了从艺术家的心理着眼考察艺术创作与艺术作品的若干途径。不过，心理分析方法并不能使人揭明艺术活动的真正特点和本质。弗洛伊德本人承认，在艺术创作问题面前，心理分析“应该放下武器，艺术创作的实质它是不能得其门径的”。把升华的机制变成创作活动的普遍规律，把人的无意识心向毫无根据地加以绝对化、使它成为艺术创作的指导原则，仅仅通过艺术家个人的家庭关系和婴儿时期的个人感受这面棱镜来说明艺术作品的内容——所有这些错误的思想以及作为弗洛伊德主义美学思想之基础的毫无道理的广

泛概括,统统受到科学的批判,并为辩证唯物主义哲学所推翻。

服装 (*КОСТЮМ*,来自法文*costume*——有特色的衣服) 审美文化的一种成分,表明人们的风俗、生活方式和风格、趣味。服装反映着在社会中占统治地位的关于美与丑的观念,是受审美理想和阶级区别规定的,是受艺术风格和时尚的发展的规律支配的。在服装史上曾经出现过式样、功能、用料、装饰各不相同的大量变体。创造出服装中的"导向线"的时装设计艺术家们在**实用装饰艺术**的发展中占有重要的地位。过去常有这样的情况:服装作为**节日**装饰最重要的成分之一,引起杰出的画家们的注意(例如,A.丢勒和П.П.鲁本斯),他们之中的一些人甚至直接绘制各种服装的草图。例如,拉斐尔就是梵蒂冈的瑞士近卫军步兵制服的设计者,这些制服一直按照传统沿用至今。在肖像画和风俗画中,画家们赋予服装描绘以重要意义,把它用作创造形象的艺术手法(П.А.费多托夫的画《贵族的早晨》)。这种传统在现代绘画中也得到保持和发挥(例如В.Е.波普科夫的《父亲的大衣》或者爱沙尼亚画家Ю.К.阿拉卡的《拿着东西的人们》)。在**戏剧**、**舞蹈**、**电影艺术**中,服装是艺术家们的一个独立的创作领域。在这里根据导演的**构思**、剧情、艺术传统把功能上对路的衣服的可靠性同为组织特殊类型景观所必需的**程式化**结合在一起。此外,戏剧和电影的美工师们还要考虑到对舞台上和摄影中的服装的感受的特点,服装制作的工艺。服装中风格的形成取决于物质可能性和人们的精神需要的结合。在这里审美要求是决定性的,它推动纺织生产和轻工业各个领域的进步,促进各民族之间商品交换的扩大。服装使美学感兴趣的地方,还有它的各种成分被各民族互相借用,服装样式中的审美准则的出现和衰变等事实。例如,它的某些成分可能在长时期内在许多民族中成为标准,而另一些成分则流行期甚短,不断变化。服装式样的演化表明风格和风尚相互作用的变异。20世纪,随着人们生活方式中民主化的加强,在服装中,特别是在男服和青年服装中,共同的发展趋向占据最重要的位置,工艺上的革新、变体和系列被突出出来。在大众服装中,同类型式样的大量出现和它们互相结合的可能性的事实本身为国际风格的形成打下了基础。服装中的风格探求,既包括对单件藏品(即所谓高级时髦,它在有时是非常复杂的、供展览用的样服中表现人们对周围世

界的审美知觉方面的变化)的研究，也包括对大众服装的研究，这种服装的式样也可以是十分时髦的（所谓“牛仔”式、青年式、运动式风格）。

G

概念艺术（*КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО*，来自英文*concept*——概念，思想，一般观念）又称为反艺术、信息艺术。**先锋主义**的一个流派，认为艺术作品是展示哲学、社会学、人类学、**艺术学**等学科中使用的概念（例如“变化”、“空洞的形式”、“秩序”、“负担”、“艺术家”、“资本家”、“崩溃”、“程式化”等概念）的手段。为了说明这些概念，使用了被称为资料的各种材料：文学的本文、版画、录像、人体、自然物、工业品等可以避开同运用传统材料有联系的组合东西。在概念艺术内部，根据所使用的材料和物品又分为以下各派：**人体艺术**、**演出**、**大地艺术**、视频艺术，以及把不同时代的艺术家们的作品作为创作材料的“文化艺术”。概念主义抛弃传统的艺术表现形式，其理由是，利用这些形式就是对商业性艺术让步，就会影响观众对概念、思想本身的感受和理解。**概念艺术**原则上是反审美的。它在使用对象时不是遵守艺术逻辑、诗学的规则，而是按照**功能主义**的原则，将这些客体进行对照，以使概念更加一目了然。照它的信仰者的说法，地图上的坐标线网可以成为概念主义创作的象征，它是人造的辨别空间目标的手段的直观体现。概念主义把观众的注意力集中到构思、思想形成的过程本身上，借助各种符号手段把思想巩固下来。它表现使艺术创作非物质化的倾向，力图在观众的意识中造成某种想象的客体，概念的模式。概念主义的变化了的、伪科学的形式反映出艺术中发生的专门化过程，在这种过程中设计方案、构思、脚本与艺术结果相

分离，并且在**建筑**、**迪扎因**、纪念性绘画、戏剧、电影、电视中获得自己的价值，还反映出由科技革命产生的对于合理地组织工业和贸易展览，为科技出版物作插图，使各种各样的——视听的、文字的、图示的——信息“接头”的要求。概念艺术的起源可以追溯到**立体主义**及其描绘出看不见的大厦和客体的侧面的努力，追溯到力图建立想象的世界的**超现实主义**。概念主义以强调所有信息，其中包括艺术信息的程式性和符号性的结构主义为其目标。如果将先锋主义注重自我反思、自我分析，同时又努力把现实的自然和社会对象变为艺术语言，努力建立包罗一切的艺术字母表的倾向贯彻到底的话，那么概念主义就会把造型创作置于消失或溶化于周围环境之中的边缘。概念艺术中目的与手段（借助反审美手段描绘审美的评定、思想的美）的完全相悖，暴露出它介于艺术与生活之间的中间性质，同时也显示出艺术中的现代象征化的新特点。

感伤主义（*СЕНТИМЕНТАЛИЗМ*，来自法文 *sentiment*——感觉）西欧、美国和俄国的文学、**造型艺术**和**音乐**中于启蒙运动时代末期形成的一种艺术流派（**启蒙运动美学**）。感伤主义的思想前提是对工业化的正面作用感到失望，对启蒙思想家所宣告的“理性王国”的可能性本身感到怀疑。在英国，由于资本主义关系的超前发展，感伤主义的特点早在18世纪30—40年代就已经暴露出来（С.理查森、Л.斯特恩、О.哥尔德斯密斯、Т.Дж.斯摩莱特、Дж.霍诺兹、Т.盖恩斯巴勒）；在法国，则是在资产阶级革命准备时期，特别是在革命失败以后（**卢梭**、**狄德罗**、Ж.Б.格勒兹、Ж.О.弗拉戈纳尔）。俄国的感伤主义间接地反映了国内政治反动的到来和对法国资产阶级革命结果的失望。感伤主义用对感情的崇拜来对抗理性，认为感情在认识和创作中起首要作用。在这个意义上，卢梭的“理性可以犯错误，感情则永远不会”这句话准确地表达了感伤主义的信念。感伤主义的审美原则在理论上没有找到充分而完整的表现；它也没有制定出自己的创作方法，只是在艺术中表现为一种独特的思想趋向：忧郁的绵绵幻想、离群索居的沉思、多愁善感。艺术家在转向大自然的景色和农民的“自然”生活时，在那里见出习俗的**和谐**、质朴和纯洁，并把这些特质跟文明社会的败坏对立起来。感伤主义作为晚期启蒙运动中的一个流派，实质上并不跟那个时代的其他艺术流派——

古典主义、启蒙派**现实主义**、早期**浪漫主义**相矛盾。尽管感伤主义所肯定的审美理想的性质是古典主义的以古希腊罗马文化为方向的能积极发生作用而又充满英雄气概的生动形象的反题，但是，关于应有就是现有的论断、艺术思维的理性主义却使得感伤主义跟古典主义接近了。感伤主义的风格学倾心于**巴洛克式**的动态感强的形式。对"质朴的"自然的兴趣、感受的真挚、对表现的自然性的追求则使得感伤主义跟启蒙派现实主义接近了。俄国的感伤主义在诉诸人民生活和民族历史的题材方面近似于启蒙派的现实主义(**卡拉姆津**)。从历史的角度看，感伤主义是浪漫主义的先驱，是它的第一个历史阶段。它跟浪漫主义的血缘关系表现在把注意力转移到个人的精神状况上，表现在对复杂的性格、变易无常的心情的兴趣上。感伤主义的信奉者，也象浪漫主义者那样，不是到文化和理性中、而是到大自然的自发创作力量中去寻找艺术的根源，这种自发创作力量的体现者就是诗人艺术家。

高潮(*КУЛЬМИНАЦИЯ*，来自拉丁文*culmen*——顶端) 艺术作品情节的结构要素，对立力量最尖锐的冲突，性格的碰撞，感情的极度激化，思想斗争、生命攸关的考验的紧要关头，命运的出人意料的转折的时刻。在高潮中，**纠纷**得到最高程度的表现，最大限度的紧张，发生了情节发展中的转折，这种转折为收场作了准备(H.B.果戈理的《钦差大臣》中赫列斯达科夫的信，A.П.契诃夫的《万尼亚舅舅》中的开枪等)。作品中所反映的纠纷如果是深刻的和重大的，情节的发展可能通过一系列的高潮来实现(例如，在**陀思妥耶夫斯基**的长篇小说《白痴》中)。在包含着多条情节线索的多层次文学作品中也会有几个高潮点(**高尔基**的《克里姆·萨姆金的一生》，M.布尔加科夫的《大师和玛格丽特》)。也有这样的情况：冲突还没有解决，作品就在最高的音符上中断了，这时高涨和收场是重合的。对高潮的强调是以该艺术作品所归属的**艺术种类**的再现和表现能力为基础的。例如，在音乐中，高潮是以高音区、增加音量突出出来的。

高尔基，马克西姆(原名阿列克塞·马克西莫维奇·彼什科夫)(*ГОРЬКИЙ, МАКСИМ* 1868—1936) 俄罗斯苏维埃作家、苏维埃文学的鼻祖、文学批评家、政论家；苏联作家协会的发起人和该协会的第一任主席。高尔基是在两个世纪之交，即恩格斯所说"无产阶级新纪元"(《马克思恩格斯全集》第

22卷第437页)诞生的时期，成为作家和艺术理论家的。这就给他的创作和美学观点留下了特殊的印记。他既是19世纪俄国文学传统的继承者,同时又象列宁所说，“无疑是**无产阶级**艺术的最杰出的代表”(«列宁全集»中文第2版第19卷第246页)。因此高尔基是维护文化遗产和革新的活的典范(**传统和革新**)。高尔基的创作标志着新的审美价值和新的**美**的标准的确立。长篇小说«母亲»(1906—1907)和剧本«敌人»(1906)成了高尔基美学的独特的宣言。在这两部著作里，把人的劳动提到了第一位，把生活看作是为未来而进行的事业和斗争。因此高尔基提出了在文艺创作中把**现实主义**同革命的浪漫主义相结合的方针，力求赋予文学以新的社会效能。但是，在阐述艺术的能动性这个问题时，高尔基犯了一些错误。例如，他附和过“造神说”的宣传。这表现在他把人民的创造能力加以神化，企图在人们中间激起“相信自己的力量、期望对生活的爱取得胜利的感情”,从而把理想和现实联系起来(«忏悔»,1908;«人性的毁灭»,1909)。列宁批评高尔基向宗教让步。高尔基接受了列宁的批评，同“造神说”决裂了。他的在艺术中表现人民自觉创造精神的意图体现在新型的社会长篇小说的创作上。这样的长篇小说不是通过人们个人的命运，而是通过阶级搏斗来阐明历史运动的。因此,史诗性(**史诗**)是高尔基制定的艺术美学体系的特点。**卢那察尔斯基**把高尔基的长篇小说«克里木·萨姆金的一生»的结构(1925—1936)称作是“……几十年的动态全景”。高尔基一方面在自己的创作中聚积新型的、正在上升的阶级的乐观的世界观，另一方面还积极反对各种颓废主义的情绪(**颓废艺术**),论证创作的原则，论证苏联文学的社会主义方法(名之为**社会主义现实主义**)。为了与19世纪的现实主义相区别,高尔基在给19世纪现实主义下定义时引进了“批判的”这个术语(**批判现实主义**)。他认为，“有可能并有权利肯定”苏维埃艺术固有的新型现实主义。象这样提出问题，绝对不应怀疑过去的现实主义具有肯定正面理想的能力。这个提法只是强调，过去的现实主义的**激情**就在于批判当时存在的社会现实的基础。而苏维埃艺术所反映的现实，其基础则是苏维埃艺术所亲近并珍视的。因此，问题不在于苏维埃艺术现实主义的肯定原则和批判原则比旧类型艺术的现实主义强一些还是弱一些，而在于这两种艺术的现实主义

在性质上是不同的。社会主义艺术对于肯定的激情的权利正是建立在这种新质基础之上。高尔基在苏联作家第一次代表大会(1934年)上所作的报告中声明:"这使我们不仅站在现实主义文学传统立场上作'世界和人的审判官',当'生活的批判者',而且赋予我们直接参加建设新生活、参加'改变世界'的过程的权利。"对艺术家的这一崇高权利的肯定,同列宁的**艺术中的党性**原则有密不可分的联系,是高尔基关于苏维埃艺术创作方法的观点的核心,是高尔基的全部美学的核心。高尔基的美学把**美**的概念同劳动的人的形象结合起来,同劳动的上升到艺术水平的自觉而富有成效的活动过程本身结合起来,仿佛和伦理学融为一体,从而获得了特殊的教育力量。他的名言"美学就是将来的伦理学"的意义大概也正在于此。高尔基的美学思想除了反映在他的艺术作品中以外,还散见于其文学评论性文章中,如:《保罗·魏尔兰和颓废派》(1896)、《关于我是怎样学习写作的》(1928)、《论"小"人物和他们的伟大的工作》(1929)、《论语言》(1934)、《论文化》(1935)等。

歌德,约翰·沃尔夫冈 (*Goethe, Johann Wolfgang* 1749—1832) 德国诗人,近代德国文学的奠基人,思想家和自然科学家。歌德的美学观点没有构成体系。在歌德一生中,其美学观点有变化,而且往往是矛盾的。尽管如此,歌德的美学观点对后世艺术文化的发展仍有很大的影响。青年时代是"狂飙突进"运动的领袖之一,是德意志民族艺术的捍卫者。对于歌德来说,哥特式建筑和民间诗歌就是德意志民族艺术的活的化身。歌德认为,艺术的使命是与过时的习俗和腐朽的道德相对抗,是反对压迫个性。从80年代开始,古希腊罗马的艺术就成了歌德的理想标准。他把古希腊罗马的艺术看作是人际和谐关系的体现。歌德的魏玛"古典主义"是对资产阶级社会的一种独特的批判和对现实主义创作原则的论证。他把艺术解释为"模仿"自然(把社会的"自然"规律包含在自然这一概念中)。但是,模仿不是复制事物。他摈弃"单纯的模仿"(不应是同一条莫普斯哈巴狗,而应该是两条不同的莫普斯哈巴狗!)他认为,艺术家只求助于自己的内心世界,也是一种不完善的"作法"。按照歌德的意见,只有一种真正的艺术概括的方法:在个别的东西和特殊的东西中体现出一般的东西。这也就是"风格"。实质上,歌德表述了**典型化**的思想(不过,歌德并未使用过典型化这一术

语。他把典型的东西叫作象征性的东西)。然而**席勒**对此却有异议。他认为歌德所说的"作法"和"风格"具有平等的权利。歌德同意了席勒的意见并在创作《浮士德》的过程中遵循了席勒的意见。歌德关于典型的学说超出了艺术的范围。他在生活本身中发现了这样的事物，它们由于自身的特性(**性格化**)而成为"其它事物的代表"。按照歌德的观点，艺术家所应当注意的正是这些事物。歌德引进"精灵的东西"这个概念来表示任何一种创造力（其中也包括艺术领域的创造力)。但他没有赋予这一概念任何神秘的涵义。按照歌德的理解，只有在一定的社会条件下，"精灵的东西"才能表现出来。一个民族，达到了一定的发展阶段，便能产生本民族的作者。各民族的进一步发展会导致"世界文学"的产生。歌德用"世界文学"这个概念来表示各民族文学的相互影响和各国作家在创作上的联系。作为魏玛剧院的经理，他编著过有名的《演员规则》(1803)。在这一名著中，叙述了现实主义**舞台艺术**的原则。歌德关于**颜色**的理论著作对于**绘画**的发展起过作用（他把这些著作看得比他的诗歌创作更重要)。能说明歌德美学观点的主要著作如下：《单纯的模仿自然·作法·风格》(1789)、《颜色学》(1810)。歌德的美学观点也反映在他同席勒的来往书信中和И·П·埃克尔曼所著《歌德谈话录》中。

格拉费卡 （*ГРАФИКА* 来自希腊文 *grapho*——我写，我绘图，我画图画） **造型艺术**的一种，包括素描和印制的艺术作品（刀刻版画和石版画)。格拉费卡的基础是：利用以各种方法加在纸面上的不同颜色(主要是黑白两种颜色)的线条、细线条和斑点来造成有表现力的艺术形式的可能性，而用来作画的纸则决定作品结构的尺寸和幅面，决定其背景(往往是彩色的)。根据艺术家所选用的技巧和材料以及他所承担的创作任务，格拉费卡按其特点来说可能和**绘画**很相近，但同时格拉费卡仍具有一些特殊的美学特征：象**即兴**、造成一种尚未完成的效果、略去细节、固着的是浮光掠影的印象。格拉费卡允许使用高度假定性的描绘。由于运用**洗炼**手段或把各种表现手段集中使用，它所提供的只是对所描绘对象的一种暗示，其前提是要由观众用想象力来完成造型形象。格拉费卡具有广泛的职能、种类和体裁(写生草图、未来作品的画稿、建筑设计图、漫画、书籍插图、单幅版画、招贴画、民间木版画等)。最古老的一种格拉费卡是素描。据传说，这种素描与艺术的

发明有关系（例如摹仿墙壁上的人影而作的轮廓略图）。素描的起源可以追溯到旧石器时代的岩画、古希腊罗马时代的瓶画和中世纪的**小型艺术作品**。这一种格拉费卡从文艺复兴时期起就以架上素描、速写画册和外景草图等形式获得了独立意义。其特点是作画的方法多种多样、灵活多变（使用铅笔、炭条、粉笔、棕色炭精棒、钢笔、毛笔，各种墨、墨水和水彩颜料等）。另一种格拉费卡是版画，即先在木头上或金属上作画，然后印在纸上（在中国，出现于6—7世纪；在欧洲，出现于14世纪）。与素描不同，版画可以印成许多份数供广大观众欣赏。版画的技术不断完善，发明了许多新的版画技术（19世纪发明了石版印刷术，20世纪发明了绢质漏版印刷术）。在现代条件下，由于印刷业的发达，格拉费卡得到了广泛传播，促进了生活的美化（书籍的插图、邮票、商标、藏书签等）。格拉费卡还用于宣传鼓动活动（招贴画、漫画等）。

葛兰西，安东尼奥（*Gramsci, Antonio* 1891—1937）意大利马克思主义思想家，意大利共产党的创建者。葛兰西以**马克思、恩格斯、列宁**的遗产为依据，以民族的美学思想民主传统（Ф.德·桑蒂斯等人的思想）为依据，从阶级性和人民性、历史主义和人道主义立场出发，对各种美学现象进行了研究。他对**克罗齐**美学的唯心主义倾向作了尖锐的批评（例如对克罗齐的艺术主权观念、对他关于科学的认识形式和艺术形象的认识形式的发展是互相隔绝的观念等）。葛兰西强调指出，文艺作品之所以会有艺术价值，不单纯是由于它的形式，而且还由于它有道德的和政治的内容。他捍卫美学中的唯物主义立场，同"**为艺术而艺术**"的拥护者（"帕尔纳斯"派和书法派）作斗争，经常强调艺术和文学同各社会阶级的利益的联系，从世界文化和本国文化历史的前后联系中来考察艺术生活。同时他还警告人们要反对用庸俗化的、"花言巧语的"、蛊惑人心的态度去对待艺术。他肯定说，对艺术批评和艺术史的研究，其出发点应该是思想内容和艺术形式的统一，是思想道德标准和审美标准的结合。艺术不单纯是通过艺术形象反映生活，而是要积极地影响生活。然而，艺术作品与其思想实质不一致不应自动地导致否定艺术作品的审美价值。对艺术作品的艺术方面本身估计不足，可能成为文化政策上形而上学、机械主义和主观主义决定（不是"用一把钥匙开一把锁"，而是"用一把万能钥匙开一万把锁"）的根源。葛兰西

还从真实性（直接性和作为“浪漫主义”原则的独创性）与条理性（经过合理安排的形式、技巧、语言和传统）的相互关系的角度提出**艺术中的内容和形式**问题。葛兰西唯物地辩证地解决全人类性与民族性（“民族的、人民的”）的联系问题。他反对天主教的那些模仿中世纪文化的人，坚持认为，必须慎重对待艺术文化的人民的、民主的传统，必须掌握这些传统。按照葛兰西的思想，大众化的艺术植根于“民族一人民的”生活，它把知识分子和人民联系起来，并且不是供“上等人的宗派”享用的，而是供全体人民，供整个民族享用的。葛兰西分析研究过各种不同的**艺术种类**（艺术文学、**戏剧**、**建筑**、**电影艺术**等），分析研究过某些艺术流派（**现实主义**、**浪漫主义**等），还分析研究过各个不同时代（特别是文艺复兴时期）艺术文化的特点。关于**民间作品**、关于现实主义小说、关于所谓“通俗小说”（侦探小说、科学普及小说和历史小说等），葛兰西均有论述。他还写过许多内容深刻的著作，研究艺术文学的经典作家，其中既有意大利作家（但丁、K.哥尔多尼、A.曼佐尼、Л.皮兰德娄等），也有其他国家的作家（巴尔扎克、**托尔斯泰**、萧伯纳等）。受监禁期间，（1929—1935）写了《狱中札记》，书中探讨了美学和艺术方面的问题。

格里戈里耶夫，阿波隆·亚历山大罗维奇（*ГРИГОРЬЕВ, Аполлон Александрович* 1822—1864）俄国文学评论家、诗人、政论家。格里戈里耶夫的美学观点体现在所谓“有机批评”中。他的美学观基础原则上是反理性主义的。按照他的观点，理论分析不能“完整地”呈现事物，综合地反映现实只能属艺术。从这个立场出发，他把艺术创作（“再创作”）过程看作是直觉的活动。在这个过程中，认识的起源是好感，完成阶段是灵感。艺术家则被认为是充满灵感的有洞察力的人。格里戈里耶夫的美学观的中心点之一是**理想**问题。他在探讨艺术发展的几个经典时期时，把所谓“未曾中断的创作”的几个时代（莎士比亚、但丁、塞万提斯时期）与他所处的时代加以对比。在前面的时代，对生活的最高理想进行了直观，而在他所处的时代，早先那种艺术家与现实的直接关系已经丧失了。按照格里戈里耶夫的观点，艺术中所呈现出的理想取决于艺术家的世界观，取决于艺术家对他所为之而创作的东西与现实之间的关系的理解。结果，艺术作品作为时代的“有机自觉的反应”，通过“艺术家的生活中介”来表现社会生活。他

认为，阐明在偶然现象的后面有某一民族生活的"永恒原则"，具有"有机批评"的作用。这些"永恒原则"被艺术加工得"有血有肉"并在民间创作中得到了表现。因此，按照格里戈里耶夫的看法，对现实意义的理解是通过民间艺术，通过**民间创作**，通过礼仪和人民风俗习惯的美进行的。他认为，俄罗斯文学的主线是描写人民中的典型人物，即**普希金**、H.B.果戈理、A.H.奥斯特洛夫斯基所描写的残暴的典型、造反的典型、顺从的典型和温和的典型。而且，按照格里戈里耶夫的观点，对于俄罗斯民族性格最具有有机联系的是顺从的典型。整个来说，格里戈里耶夫的历史观、文化观和艺术观的立场可以认为是保守的浪漫主义的。他在以下论文中叙述了自己的主要美学原则：《论艺术中的真理和真实》(1856)；《简论有机批评的规律和术语》(1859)；《回顾普希金逝世以来的俄国文学》(1859)等。

格罗皮乌斯，瓦尔特（*Gropius, Walter* 1883—1969）德国建筑师、教育家、艺术理论家、**功能主义**美学的代表。曾在德国生活和工作。1934年以后侨居英国和美国。格罗皮乌斯美学观点的形成和最充分的表现，是同他于1919年在德国创立的一所综合性高等学校"包豪斯"（德语译音，直译为"房屋建筑"）有联系的。在这所高等学校里学习的既有未来的建筑师，也有未来的工业品艺术设计师、写生画家、雕塑家、工艺美术画家。他号召各种艺术工作不要在职业上闭关自守、固步自封，要求艺术家抱着对**环境的审美安排**发生积极影响的思想，克服学院派和沙龙艺术的缺点。1923年，"包豪斯"已成为**技术美学**中心之一。在这所学校的总结性展览会上，他宣布了一个口号："艺术和技术要实现新的统一"。其内容是要求艺术考虑并利用当代技术的成就来改造生活，寻求**建筑**和实物世界在形式和功能上的一致(**艺术和技术**)。格罗皮乌斯在晚期建筑实践和建筑理论中坚持功能主义的风格路线，并在建筑工作中采用新型的组织方法，从而使总建筑师们和他们的设计局的全体成员之间的相互联系比较灵活。他的主要理论著作是：《国际建筑学》(1925)；《新建筑学和包豪斯》(1935)；《总体建筑圈》(1955)；《阿波罗在民主时代(1970年出版)。

革命浪漫主义精神（*РОМАНТИКА РЕВОЛЮЦИОННАЯ*）在生活中和艺术中公开地、直接地、满怀崇高感情地表现对革命理想的执着追求，对人民的解放和世界的根本革新的热切向

往。"……我们不能没有浪漫主义精神。浪漫主义精神多一点，比浪漫主义精神不足要好"（参见《列宁文集》俄文版第37卷第212页）。浪漫主义精神作为对艺术作品富有内容、充满激情的表征，这个概念与**浪漫主义**的概念是不相吻合的，浪漫主义是一种受时代限制的创作方法和不同于**现实主义**的派别。而浪漫主义精神则是在艺术文化史的不同阶段上，包括在现实主义艺术中表现出来的审美属性。艺术中的浪漫主义精神作为一种抒情色彩，作为作者从思想感情上"感染"读者、观众、听众的一种情绪，表现了人身上和他周围世界中根据某种理想、目标和关于完美、**美好**、**崇高**的观念去追求美好向往的一种鼓舞精神。随着社会上各种不同的理想的历史性交替和冲突，浪漫主义精神的性质也发生变化。在过去的艺术中（例如，在德拉克洛瓦的《自由引导人民》这幅画中和**车尔尼雪夫斯基**的长篇小说《怎么办？》中），革命浪漫主义精神在表现热爱自由、人道主义和民主主义的渴求时，反对把腐朽的、保守的东西浪漫主义化。但是，即使在以往时代的先进艺术中，浪漫主义精神也不是没有空想主义或抽象化的因素。只有无产阶级革命的理想才使革命浪漫主义精神具有鲜明的、正确的历史前景观，具有对人民——自己命运的自觉创造者产生动员作用的空前力量。这种在早期无产阶级艺术中就已经晶化的属性（Э. 鲍狄埃和П. 狄盖特的《国际歌》），在20世纪得到了广泛的发展，并且在许多方面决定了在世界艺术文化中社会主义艺术的革新性质，决定了**高尔基**和**马雅可夫斯基**、**布莱希特**和希克梅特、И. 沙德尔和M. 萨里扬、**爱森斯坦**和瓦西里耶夫兄弟、Л. 阿拉贡和Р. 古图索、Д. Д. 肖斯塔科维奇和M. 泰奥多拉基斯以及其他许多艺术家的创作**激情**。社会主义艺术的现实主义的革命浪漫主义精神，以历史乐观主义的成熟性为特色，而历史乐观主义依据的是经过科学论证的斗争和创建新世界的理想，以及这些理想的付诸实现的经验。革命浪漫主义精神在艺术中构成特殊的思想内容和风格的层次，在许多艺术家的作品的形象结构中占据主导地位（例如，A. 韦肖雷、Э. Г. 巴格里茨基、A. П. 盖达尔、**多夫仁科**、A. A. 德依涅卡的创作遗产就是如此）。表现革命浪漫主义精神的诗学武库决不能归结为这样一些艺术手段，如过分的**程式化**，寓意，动人心弦的表达技巧，借助于异国情调或幻想形象等等。除了寓喻的、象征的、复杂联想的表现形式

(高尔基的《海燕之歌》、Э.梅热拉伊蒂斯的《人》)之外，革命浪漫主义精神也往往通过逼真的叙述表现出来，这种叙述包含着日常生活的细节化图景、深刻的心理描绘、对实际生活纠葛的确实可信的刻画(H.A.奥斯特洛夫斯基的《钢铁是怎样炼成的》，A.A.法捷耶夫的长篇小说，O.Ф.别尔戈利茨的《白天的星星》，Ч.艾特马托夫的《查密利雅》和《第一个老师》)。社会主义艺术的革命浪漫主义精神是同把周围事物加以美化和理想化的做法不相容的。相反，它要求尖锐地、激进地揭示现实的矛盾，目的在于改造现实，使现实至善至美。根据党在当前对整个社会生活进行革命改革的阶段的战略方针，出现了以现实主义的革命浪漫主义精神来从艺术上理解当代生活和历史前景、确立社会主义理想的审美需要。

革命民主主义美学 (*РЕВОЛЮЦИОННО-ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА*) 在民族的革命民主主义运动的轨道上历史地形成的对现实和艺术中的**审美**的理论观点体系。革命民主主义美学作为革命民主主义者的思想体系的组成部分，是同他们的社会-哲学观、历史观、经济观、政治观、伦理观紧密地联系在一起的，而且往往也是同这些观点不可分割的。正如整个革命民主主义思想体系一样，革命民主主义美学浸透了民主主义(人民政权)和广义上的革命性的思想，并且归根到底旨在反对作为社会制度和精神类型的封建主义的任何表现和残余形式。在民主力量反对封建制度和政治专制的基础的斗争带有持久性的民族历史条件下(例如，19世纪的德国、俄国、保加利亚和某些其他欧洲国家，20世纪的中国和一系列发展中国家)，革命民主主义美学在整个社会思想的发展中起了主导作用。俄国革命民主主义美学具有最完善的、成体系的形式，它形成于40年代，后来得到强化发展一直到19世纪70年代末。正是俄国革命民主主义美学提供了这种类型的美学的全面的经典的样板，其光辉代表的名字就是**别林斯基**、**赫尔岑**、**车尔尼雪夫斯基**、**杜勒罗留波夫**、**皮萨列夫**。在俄国革命民主主义美学的发展中起过重大作用的有H.A.涅克拉索夫、H.П.奥加辽夫、M.Л.米哈伊洛夫、M.A.安东诺维奇、M.E.萨尔蒂科夫-谢德林、H.B.舍尔达诺夫、**斯塔索夫**。俄国革命民主主义美学对社会主义革命后加入苏联的各族人民的代表人物的美学观发生过巨大影响(在乌克兰——T.Г.谢甫琴科、马尔

科·沃夫乔克、弗兰科；在格鲁吉亚——И.Г.恰夫恰瓦泽、А.Р.采列捷利；在阿塞拜疆——М.Ф.阿洪多夫；在亚美尼亚——М.纳尔班江；在哈萨克——Ч.Ч.瓦利哈诺夫，等等）。在俄国革命民主主义者的思想体系中，美学占据中心地位不是偶然的。俄国现实主义文学和艺术的日益增长的影响、美学领域中的思想斗争，把艺术的实质和社会作用、艺术反映现实的原则、艺术真实、**艺术的人民性**等问题提到了俄国革命民主主义美学的首位。在这种情况下，在俄国不利的意识形态条件和书报检查条件下，革命民主主义美学不仅聚集了美学问题本身，而且聚集了社会-哲学、道德-伦理、政治、甚至经济等观念，在社会生活中履行并非传统美学所直接固有的功能——启蒙功能、社会教育功能、宣传鼓动功能和组织功能。作为综合现象，革命民主主义美学是社会-动态的、革命-进攻的力量，这种力量代表并形成社会舆论，有时直接影响到历史事件的过程。在同半官方报刊、东正教教权主义正统思想、唯心主义的规范美学、“为艺术而艺术”论、斯拉夫主义（**斯拉夫派的美学**）和俄罗斯乡土主义的保守空想以及西方自由派对资产阶级发展道路的辩护进行论战和斗争的过程中，俄国革命民主主义者更加明确了、论战性地突出强调了自己的思想审美立场。俄国革命民主主义的美学理论和实践以它们同时代的社会现实及其历史发展为定向，激发了对革命民主主义美学来说是奠基性的具体历史主义原则。革命民主主义美学的代表人物背离了这一原则，或者他们在分析艺术实践时运用这一原则不够彻底，在这种少有的情况下革命民主主义美学便受到了挫折（例如，皮萨列夫不客观地评价了**普希金**、奥斯特洛夫斯基、萨尔蒂科夫-谢德林的创作，安东诺维奇不客观地评价了屠格涅夫和**陀思妥耶夫斯基**的创作，等等）。在革命民主主义美学中也产生了在解释唯物主义美学原则时的“异文”。如果说别林斯基在40年代曾确信艺术“高于”自然，现实在艺术中被**艺术家**看作“创造的珍品”，那末，车尔尼雪夫斯基在50年代则断言，艺术“不应该被认为是高于现实的”，因为“现实高于幻想”。在60年代，皮萨列夫提出了论战性的口号“毁掉美学”，这个口号旨在反对“纯艺术”的理论，并且被反动派理解为地地道道的美学虚无主义。60年代在革命民主主义杂志《现代人》（安东诺维奇、萨尔蒂科夫-谢德林）和《俄罗斯言论》月刊（皮萨列夫、

B.A. 扎伊采夫)之间展开的论战，在保守的自由派报刊上被称之为“虚无主义者的分裂”，然而这场争论却证明了另外的东西——证明了力求制定出革命民主主义美学对反动派在俄国社会衰退时期的进攻的最佳回答。但是，革命民主主义美学信仰者的论战的极端性，孕育着对庸俗唯物主义和实证主义、对形而上学和折衷主义观念的让步，暴露了革命民主主义美学方法论上的局限性，没有能力上升到辩证唯物主义观和历史唯物主义观的高度。出现了俄国革命民主主义美学的某种“文学中心论”，它导致对**造型艺术**，特别是对**音乐**的审美可能性的轻视(在车尔尼雪夫斯基的学位论文中已经表现出来了，但在皮萨列夫的著作中表现得尤为明显)。不过，所有这一切并没有提供可以缩小革命民主主义美学在世界文化史上的意义的理由。俄国革命民主主义者彻底捍卫了美学中的唯物主义立场。他们对自然界和社会中**美好**的客观性的肯定，并不排斥关于按照**美**的规律、按照社会公正性和人道性革命地改造生活的可能性的论点。俄国革命民主主义美学为**现实主义**进行的斗争，是同承认审美活动有权解释现实并对生活进行判决(包括批判农民的消极性和驯服性，而俄国革命民主主义者正是农民这个阶级的思想代表者)分不开的。俄国革命民主主义美学的所有这些特点，使得它不仅准备好了俄国民粹派(П.Л.拉夫罗夫、Н.К.米哈伊洛夫斯基、П.Н.特卡乔夫等人)的美学理论，而且也成为马克思列宁主义美学的来源之一(以**普列汉诺夫**、**列宁**、**沃罗夫斯基**、**卢那察尔斯基**、**奥里朋斯基**等人为代表)。

歌曲 (*ПЕСНЯ*) 音乐艺术的体裁。它建立在人的嗓音、歌唱**音调**、“旋律化语言”的表现可能性实现的基础上。歌曲在**音乐**的一切样式，其中包括器乐的产生和发展中起的作用很大，器乐是作为“曲调工具化”的结果而产生的。在**民间艺术**、**民间创作**的领域内，歌曲是基本体裁，是人民自我意识的表现形式，是“人民生活的编年史”，是人民的精神价值、习俗和传统、创造积极性的直接体现。在许多国家的人民那里，歌曲自古以来便同**舞蹈**、音乐演奏、演戏(“戏剧演出”)以及其他的舞台演出的造型因素结成综合性的统一体。大多数民间歌曲样板都具有鲜明的民族特色，都以该地区特有的旋律、调式和节奏的类型、演奏传统为依据。民间歌曲的作者照例是不署名的，歌曲作品的保存和传播，靠一代代人口头传授而实现

的：在这种情况下，歌曲合乎规律地发生变异性的变化。除了集体的民歌艺术外，还在古希腊罗马时代就形成了各种类型的有作者的歌曲，这种歌曲的创造者同时是作曲家、诗人和作品演奏者（古希腊的说唱诗人和游方歌手，中世纪的弹唱诗人、杂艺演员、宫廷乐师、游吟诗人、方言诗人、骑士抒情诗歌手和工匠诗人歌手、流浪艺人、云游四方的民间说唱者）。歌曲也在职业作曲家的创作中占有重要地位。歌曲的体裁变形是多种多样的；歌曲按照它的社会实践功能和重大使命划分（典礼歌曲、劳动歌曲、伴舞歌曲、祝酒歌、宗教祭祀歌曲等等）；按照适合于一定的阶级、社会集团和年令构成划分；按照主题划分（例如：抒情歌曲、幽默歌曲、爱国主义歌曲、政治歌曲、革命歌曲等等）；按照流传和传播的特点划分（家庭歌曲、音乐会歌曲、小型舞台演唱歌曲）；按照演出性质划分（独唱歌曲、重唱歌曲、合唱歌曲）。歌词——特种诗歌；歌词的情感形象内容、结构性质、语音语调都在最大程度上适合于歌唱。歌曲形式（各部分、领唱和副歌、诗段的比例，对即兴部分或作曲完整部分的偏重）和体裁的特点也取决于同歌词的有机联系。在某些歌曲体裁中有朗诵性、唱词比音乐表现手段占优势的倾向（轻佻小调、现代弹唱歌手的歌曲），在另一些歌曲体裁中，则倾向于加强运动节奏因素（行军歌曲、跳舞歌曲、热门流行歌曲）。在现代，歌曲成了最大众化和民主化的音乐体裁，它的思想教育作用和社会政治作用提高了，同进步的社会运动的联系加强了（抗议歌曲、民族解放斗争歌曲和反战斗争歌曲、政治歌曲和革命歌曲）。同时，在资本主义国家广泛发展了商业性歌曲工业，这种工业服从于统治阶级的利益和意识形态方针。

哥特式 （*ГОТИКА* 意大利语*gotico*——哥特人的，野蛮人的） 12—15（16）世纪西欧艺术中的一种**风格**。中世纪时期发展到了顶峰（**中世纪美学**）。哥特式艺术取代了罗马式风格以后继续在封建宗教的框架内发展，仍然和先前一样主要是作祭祀用的。其特点是具有高度的艺术风格的统一：以线条为主，垂直结构服从整体逻辑的精湛的细部描绘，**建筑**与**雕塑**有不可分割的联系。哥特式建筑的突出典型是城市大教堂。这种建筑导致了复杂的框架结构（以立柱为依托的尖形拱门等）的发展，从而要求建筑师的劳动在数学计算上是高度精确的并使人们能够建成向上飞腾、内部布置宽敞、有巨大雕花窗户的

大教堂。教堂里色彩纷呈的彩色玻璃画、戈比林挂毯、古代手稿的插图（**小型艺术作品**），兰布尔兄弟等人的作品体现了封建社会上层人物的审美趣味。在十字军东征时期，这些封建社会上层人物曾接触过精美的东方艺术。哥特式艺术在教会艺术中的繁荣反映了对圣母玛丽亚的崇拜，同时也显然与此相矛盾地反映了神秘的狂热和乐观的世俗题材。14—15世纪城市的蓬勃发展促进了哥特式艺术的大众化，使这种艺术风格普及到社会公共的和私人的室内布置的一切因素（包括家具）。风格的统一并未妨碍哥特式艺术产生出不同民族和不同地区的多种变体。例如：英国的“垂直哥特式”、法国的“热情奔放哥特式“、德国的“砖砌哥特式”等等。尽管从哥特式艺术向文艺复兴时期艺术过渡是十分尖锐激烈的，但是象*С*.波提切利、*Я*.凡·代克、*Р*.韦登这样一些大师的作品仍然保留着从哥特式艺术那里继承下来的特点。不过到了18世纪中叶，在人们的审美意识中却把哥特式风格和“野蛮”混为一谈，把它和破坏艺术趣味混同起来。哥特式风格的“发现”是**浪漫主义**美学的关键因素之一，它导致了19世纪艺术中新哥特式倾向的出现。

革新 （*НОВАТОРСТВО*）见**传统和革新**。

个性化 （*ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ* 来自拉丁文individuum——不可分的东西） 通过不可重复的、个别的、独特的“生活本身的形式”（**车尔尼雪夫斯基**语）来再现现实的本质方面的艺术方式；艺术中**典型化**过程的不可分割的部分，作为艺术概括（抽象）方式的具有充分价值的典型化的最重要条件（**艺术抽象**）。在艺术中，一般、典型是“通过人的眼睛、脸、肌肉、皮肤，通过人的整个外貌”（**黑格尔**语）流露和表现出来的；在这里，整个实质“在于描写**个别的**情况，在于分析**特定**典型的**性格**和心理”（《列宁全集》中文第2版第47卷第76页）。个性化是现实主义地再现典型环境中的典型性格的必要手段，它决定艺术作品、艺术形象的真实性和影响力。没有个性化的典型化，导致公式主义，导致**艺术中的训诲**，导致性格病态，而个性化与典型化相脱节，就会用外部逼真来偷换真实，用偶然的个体偷换典型的性格。“恶劣的个性化”归根到底也会滑向自然主义。作为艺术概括的方式，个性化并不是把性格的一切未加分析的特征和特性、所描绘的对象的特点都固定下来。个性化要求严格挑选外部特征和标志，它完全是有选择地

清除一切多余的偶然的东西，因为这种东西有碍于揭示和表达所再现的现象的本质，有碍于把单一、个别、特殊提高到典型。不对已有的、“现成的”单一对象、个别现象的生活形式进行创造性地再理解、“再创造”，就不可能有个性化。艺术家是把形象、作品作为“活生生的具体的整体”（**马克思**语）来创造的，在这个整体中，一般和个别、必然和偶然、社会和个人是和谐地结合在一起的。正如**歌德**正确地指出的，“诗人是为了表现普遍才找到特殊的呢，还是从特殊中看到普遍的呢”——这不是一回事。在前一种情况下，形象被**寓喻**偷换了，特殊、个别无非成了普遍、典型的图解。凡是在性格或形象表现为某种特殊的、个别的不可重复的东西的地方，它们所包含的典型性、普遍性也就更加令人信服。典型化作为艺术概括的方式，与**理想化**不同之处尤其表现在，后者并不把注意力集中在**人物**的个性特征上，因此，人物看起来并不是活生生的人们，而只不过是抽象思想的体现者，“时代精神的传声筒”，是没有生命力的公式。个性化要求的不仅是所描绘的事件、人物、因素的具体感性的性格，而且是历史地定型的性格。席勒在把古希腊罗马悲剧和莎士比亚戏剧中的人物性格的描绘方式加以对比时指出，前者的人物只不过是假面具，而不是个性。个性化的人物所具有的恰恰就是性格，而性格的程度和震撼人心的力量取决于作者从规定性格的前景、历史情况、周围环境中引出性格的本领。现实主义美学坚决否定那些认为个性化是现实的艺术再现中的某种第二性的和次要的东西的说法，肯定个性化是揭示生活真实的必要的和有效的手段。

功能主义（*ФУНКЦИОНАЛИЗМ*，来自拉丁文 *functio*——执行、完成） 20世纪20年代**建筑**与实用艺术中形成的一场广泛的社会美学运动。它的代表人物主张实物艺术的形态构成应服从现代技术与社会进步的要求。功能主义具有国际性质，并且它的代表人物既有单个的建筑学家（*Ф.Л.*赖特、勒科比西耶），也有整个整个的建筑学校（德国的包豪斯高等建筑艺术学校，荷兰的德斯提尔，苏联的**结构主义**）。功能主义的代表人物虽说各不相同，但他们都不愿意接受折衷主义、只图外观漂亮，都渴望以审美的方式把握现代材料与构件来取得艺术表现力，都要求不要单纯地建筑抽象形式而要建筑适合人们进行生活活动的实物-审美环境，这些东西把他们联合了起来。在功能主义的

某些流派中(例如,在包豪斯高等建筑艺术学校中,在结构主义中),审美的任务直接跟社会意向、跟确立社会所有制形式、集体生活方式、充满高尚审美情操的劳动等目标联系在一起。这些流派的代表人物把自己的审美活动看作创造未来的公正世界。在结构主义者当中曾经流行过例如与安排生活有关的理论,根据这种理论,艺术上的形态构成应该发展成为创建生活本身的形式。功能主义的以夸大艺术的社会建设功能为基础的安排生活理论尽管是不可能实现的,却对20世纪的物质-艺术文化作出了明显的贡献(详细研究了自由布局的原则、内外空间相互渗透的原则,富有表现力地利用了建筑物的功能-组合结构,论证了民用建筑工业化的可能性与必要性,论证了城市建筑规划与分散居住的新原则)。但是后来(在30年代,特别是在50年代),功能主义的思想遭到庸俗的歪曲。时兴起来的功能主义的模仿者们把建筑的功能结构前提对建筑形式的决定性影响这个命题给绝对化了,他们断言,形式似乎是从功能中自动地得出的,因而认为,以此为根据在进行建筑设计时艺术-审美问题的解决可以完全撇开不管。建筑的实践推翻了这种观点。功能主义的积极思想则为现代**迪扎因**的理论所接受、所发展。

公众 (*ПУБЛИКА*,来自拉丁文 *publicus*——社会的) 在社会心理学上具有共性的艺术消费者,由于对艺术抱多种多样的态度,他们通过艺术而在彼此之间有联系,并且同艺术家有联系;社会的艺术文化的不可分割的环节,由于有了这个环节并且通过这个环节,艺术的社会功能才付诸实现。公众,是艺术过程的积极参加者,是趣味、派别、风格的斗争的积极参加者。对于单个的接受艺术的主体(接受者)来说,公众是权威性的标准和评价的来源,是支持艺术方面的感受和行为方式的来源。公众按其结构、内在联系的类型和形式,按其同艺术家的关系的性质、影响艺术的可能性和在社会艺术生活中的实际作用,按艺术意识的内容、趣味以及关于自己的主观看法(公众的自我意识)而言,是历史主义的。公众的结构,在非艺术参数方面(阶级、社会、政治、世界观、民族、人口、教育等参数)和在真正艺术参数方面(偏爱某些样式、体裁、派别、某些艺术作品;占主导地位的艺术方针、接受类型、理想、标准、评价等等),都包含着公众历史地变动的矛盾的分化。在形式方面,公众可以是现实的和潜在的,有组织的和分散的,

稳定的和在一定条件下产生的。公众可以通过联合和组织制度化。在艺术家的活动中实现的艺术家和公众的相互关系，通过多种多样有组织的依存关系和设制间接地表现出来。在公众的历史演变中，最重要的作用属于最发达的艺术，按照马克思的准确评定，这种艺术"创造出懂得艺术和具有审美能力的大众"(《马克思恩格斯全集》第46卷上册第29页)。在艺术家的活动及其产品——艺术作品中，对待公众(现实的和想象的公众)的关系的某种类型被固定下来了。公众是艺术批评、信息手段、有目的的**审美教育**(其中包括艺术教育)的作用对象。

构思 (*ЗАМЫСЕЛ*) 指**艺术家**关于自己的未来作品的最初表象、艺术家或多或少意识到的原型，而**创作过程**就是从这个原型开始的。计划、大纲、提要、提纲、草稿、初稿——这就是最为流行的艺术构思外部定型形式。但是有时候构思也可以不要这种定型、只是作为作者自我意识的事实而存在。根据艺术家的个人特点，可以成为产生构思的直接推动力的有种种不同的因素：情感上的震动，同战胜他的想像力的人偶然相遇，读完一本书，等等。有时候构思的产生不经过可以感觉得到的外部推动，好像是突然自发的。但是，构思归根到底总是受社会实践、**艺术家的世界观**的制约，由艺术家生活的全部经历酝酿形成。犹如科学中的假说一样，艺术中的构思是在使它体现出来的工作进程中具体化、明确化的，有时候也发生原则性的变动，不过这并不缩小它的巨大的启发性意义。对创作探索的预测性方针只是从作者的意识中产生构思时起才形成的，而这种创作探索将日益成为有目的的、内部有组织的探索。艺术家有可能为自己弄清楚这种探索的基本方向，有可能提出这种探索的结果，有可能在实际工作的过程中检验自己的计划和意图的正确性，以便找到对自己唯一可行的、从思想-形象上解决主题的办法。艺术家的职业成熟性、他的**技巧**，是在深刻而全面地拟定构思的过程中表现出来的。

古典主义 (*КЛАССИЦИЗМ*) 在17世纪欧洲得到最高发展的一种艺术流派；一种艺术风格及与之相应的美学理论。古典主义有三个世纪的历史——从16世纪到19世纪30年代。在这一时期中古典主义发生了明显的演变，经历了几个发展阶段，在保持其原则基础的同时又有其不同的门类表现和民族变体。整个说来古典主义的特点是注重理性和创作的规范性，追求

完美的和谐的形式，**风格**的宏伟、明晰和崇高的纯朴，**结构**的均衡；同时它又有公式化和形式化的成分，抽象的**理想化**。古典主义是在16世纪意大利人文主义者的艺术和理论活动的范围内形成的，这些人力求廓清和阐明古希腊罗马和文艺复兴时期的艺术的基本规律和艺术任务，创造艺术理论、民族文学语言和新的戏剧（Д.Д.特里希诺、Ю.Ц.斯卡利杰、Т.塔索等）。他们在建立自己的理论时以对古希腊罗马诗学的分析和解释为其依据。古典主义在17—18世纪初的法国文化中达到鼎盛，这时正是绝对君主政体的巩固时期，资产阶级在反对封建割据的残余，为建立统一集中的民族国家的斗争中与王权暂时联合起来。新的政治时期大大推动了社会生活的活跃和艺术的发展（П.高乃依、Ж.拉辛、Ж.Б.莫里哀、Н.普桑的创作，凡尔赛的建筑群，巴黎的卢浮宫的正面等）。古典主义的原则在所有**艺术种类**中都得到确立。古典主义的基本课题——“特殊”与“一般”的关系问题既表现在内容层次上，也表现为形式构成的原则，表现为首要的美学要求。服从于“一般”的必然性被理解为“特殊”的本质通过它同整体的关系的呈现。人与社会的相互作用问题成为注意的中心。古典主义美学观点的依据是笛卡儿的唯理论，他的条理清晰的理想、对理性的崇拜、对表面现象的不信任和他提出的通过演绎理解本质的任务，以及世界是复杂多面的但又是整体的、以统一的原则为根据的系统的观念。古典主义的基本美学原则，是忠实于逻辑地组织起来的、由理性加以创造性地提高的自然。按照古典主义理论家的看法，世界本身客观固有的美——**对称**、**比例**、**尺度**、**和谐**等等——应当仿照古希腊罗马的范例，以完美的形式再现于艺术之中。主要由艺术家们自己创建的古典主义美学带有规范性质。其原因在于理解并恢复古希腊罗马时代的艺术理想这一任务，以及那个时代的观点的形而上学和机械论的性质。古典主义艺术体系的规范性，在一定程度上反映了那个时代的艺术经验，促进了对职业技巧的掌握，然而由于它对创作的严格规定，就限制了艺术家的个性，阻碍了艺术的发展。古典主义把现实划分为应由不同的体裁——“高级的”和“低级的”体裁来反映的若干领域。被置于艺术系统中的首位的是戏剧。把艺术手段变为硬性的规则，在学院活动的范围内表现最甚，而在许多论著中都有所体现，其中最重要的是**布瓦洛**的《诗的艺术》。这本

书写成于17世纪古典主义开始衰落之时，却由于在**浪漫主义**时代遭到的积极批判而广为人知。从18世纪20年代起，古典主义扩及整个欧洲，可以划分为以下几种：宫廷贵族的古典主义，其特点是模仿，但模仿的对象不是古希腊罗马，而是路易十四时代的艺术；启蒙的古典主义及其政治自由、民族独立、社会公正的理想（法国的**伏尔泰**、**孟德斯鸠**，英国的Дж.艾迪生、А.蒲柏）；德国的"魏玛"古典主义。启蒙的古典主义是同法国革命前的思想运动联系着的，在其最杰出的典范中上升到公开宣布革命理想的水平（М.Ж.谢尼埃、Ж.Л.大卫）。它的思想倾向有所变化，形式也有局部革新。法国依然是古典主义思想的主要中心，但这时的古典主义已经具有了德国、英国、俄国等欧洲国家艺术家创作中的发达的传统。古典主义不是封闭的、与世隔绝的现象，它和风格不同的派别也有接触，这些派别的美学本性有时是同古典主义的基本原则相矛盾的。例如，它同**巴洛克式**、**罗可可式**、**感伤主义**、**浪漫主义**和各国的民间文化都有着复杂的相互影响的关系。古典主义发展的最高阶段的大师们概括了不同流派和民族学派的成就，克服了教条主义和形而上学，创造出一种大大丰富了的、摆脱了陈规和硬性标准的束缚的新型的古典主义。古典主义所固有的思维的和谐清晰的品格、感性与理性的平衡，同对世界的理解的广阔性和丰富性结合起来：这就是魏玛学派（**席勒**、**歌德**），维也纳音乐学派（Ф.Й.海顿、В.А.莫扎特、Л.贝多芬）。俄国古典主义在欧洲艺术文化中占据特殊的地位。它是在彼得大帝改革时代所特有的启蒙主义意识形态的基础上形成的（Д.И.冯维辛、Г.Р.杰尔查文、А.П.苏马罗科夫、**特列季亚科夫斯基**）。它充满着全民族利益的热忱，人们天生平等与社会平等的思想。在**建筑**方面俄国古典主义（А.里纳尔迪、Дж.夸伦吉、В.И.巴扎诺夫、А.Н.沃罗尼欣、А.Д.扎哈罗夫、М.Ф.卡扎科夫）是俄罗斯民族建筑术发展的高峰之一。它的特点是世界古典主义传统（比例的匀称优美，形式的简炼与严格等等）同古俄罗斯建筑术成分的结合（莫斯科的帕什科夫宅邸、察里津的宫廷花园建筑群——建筑师В.И.巴扎诺夫；莫斯科大学校舍——建筑师М.Ф.卡扎科夫等），晚些时候的特点则是**纪念性**、庄严的高昂（彼得堡的喀山大教堂——建筑师А.Н.沃罗尼欣；海军部大厦——建筑师А.Д.扎哈罗夫；等）。

古俄罗斯美学 (*ДРЕВНЕ-РУССКАЯ ЭСТЕТИКА*) 指11至16世纪的俄国美学思想。古俄罗斯美学有两个主要来源：东方斯拉夫人的物质-艺术文化和自10世纪末传入罗斯的**拜占庭美学**，往往采用南方斯拉夫人的文辞(约翰·埃克扎尔赫·保加尔斯基等人的《六日》)。在古俄罗斯美学史上可以划分三个主要时期：蒙古前时期和鞑靼-蒙古入侵的时期(11—14世纪前半叶)；各民族力量团结的时期(14世纪末—15世纪)；统一的俄罗斯中央集权国家的时期(15世纪末—16世纪)。第一个时期的特点是在东方斯拉夫人的世界感基础上积极掌握拜占庭的艺术-美学遗产。在《伊戈尔远征记》、《编年纪事》，在伊拉里昂、基里尔·图罗夫斯基、男修道院院长丹尼尔和其他著述家的书中反映了古俄罗斯人关于"**美**"(自然美、精神美、艺术美)的观点以及对**艺术**、**崇高**、**英雄主义**的看法。在这个时期书籍作为精神价值的主要载体在罗斯受到特殊的尊重。而属于精神领域的其他一切现象首先从审美上被理解为带来精神享受的东西，并被称为**美好**的东西。这个时期古俄罗斯美学的特点是：特别重视从感性上来理解精神美的实现；认为美好具有摸得到的对象性、物体性、具体性；倾向于现实主义、唯物主义；认为美是真实和本质的体现；特别珍视精巧活动之美；激情昂扬，意气风发；把光明理解为美的重要变形。在**建筑**、**绘画**和实用艺术中珍视宏伟、色彩、光亮、鲜明和华贵。教堂被看成是精巧艺术的极其华丽的作品。东方斯拉夫人对大自然的宗教圣礼观被那种把大自然看作最高艺术家(上帝)的美好作品的观点所取代。在大自然中发现美好的秩序——取悦心灵的"编排"。自然美的主要特征是一定的尺寸、高度、圆形、"制作精巧"和空间划分。到14世纪中叶，道德美在审美意识中占显著的地位，在文学中形成人民英雄(带领俄罗斯人反入侵者的大公)和教会牧师的理想形象。前一种形象建立在外表美、勇敢和道德完美的统一上，对后一种形象来说，道德-精神美占优势，道德-精神美在人身上的价值并不低于勇敢、大无畏精神。第二个时期美学的特点是：认为创作行为是智慧、艺术和美的统一——意识到创作、艺术的智性(智慧)。这个原则在安得烈·鲁布廖夫的艺术中达到高度完美和充分的表现，鲁布廖夫运用绘画的艺术手段表现了自己时代的最高精神价值及其全人类意义。他的绘画形象最完满地体现了古俄罗斯的人

道、智慧和美的哲学。智者叶皮凡尼及其他著作家在这个时期还制定了语言艺术的理论，并在实践中加以实现，语言艺术中的审美因素得到加强（“文字堆砌”的风格）。第三个时期的特点是美学思想特别活跃。15世纪—16世纪之交，尼尔·索尔斯基创立了俄国式的禁欲主义美学，而约瑟夫·沃洛茨基则把注意力集中在理解宗教祭祀美学上，他依据拜占庭美学思想绘画家提出了圣象理论以及情节-肖象画纲领。16世纪对美学理论的发展作出贡献的还有马克西姆·格雷克，瓦西安·帕特利凯耶夫，季诺维·奥津斯基，阿尔乔米长老，安得烈·库尔布斯基等人。美学领域，首先是文学和艺术界这一时期同社会政治斗争和意识形态斗争积极交织在一起。作家的言论被认为是争取社会公正（“真理”）的重要武器。艺术家的劳动被评价为道德高尚的活动，特别受尊敬。在理论方面，规范性（**规范**）和传统主义被看成艺术的最重要原则，而艺术实践却沿着完全放弃原则的道路进行。对**寓喻**和**象征**的描绘展开了论战，论战结果**伪丢尼修·阿雷奥帕格**的象征主义观念被理解为绘画的理论基础。17世纪艺术理论家（在绘画、**演说术**、**音乐**方面）就制定了一系列古俄罗斯美学的原则，这时同西欧的文艺复兴时期的艺术（**文艺复兴时期美学**）和**巴洛克**式艺术相比，古俄罗斯艺术的特点显得特别突出，巴洛克式在当时的俄国也已得到承认。

孤立主义 (*ИЗОЛЯЦИОНИЗМ*，来自法文 *isolaftion*——分离，隔绝）现代资产阶级美学中一系列观念的总称，这些观念以改头换面的形式复制了20世纪的“纯艺术”思想或“**为艺术而艺术**”的思想。“孤立主义”这个术语是由美国美学家M. 赖德尔在为现代西方美学选集（1935年出第1版，1957年出俄文版）所写的绪言中使用的，他在这篇绪言中把美学思想的代表人物分为两派：一派认为艺术存在于它发挥功能的现实环境之外，另一派，按照他的意见，则不把艺术同社会环境分隔开（“联系派”——**联系美学**）。赖德尔把第一派中那些公然露骨宣扬艺术和社会脱节的美学家算作“孤立主义者”。对他们来说，任何具有社会目标的艺术，都是低级活动，他们把凡是具有社会认识性质以及政论倾向性或道德说教倾向性的作品都列入这类艺术。他们高傲地把这种艺术和娱乐形式一起与低级读物和游艺表演等同看待。新康德主义路线的继承者（И. 柯恩、克里斯蒂安逊），新黑格尔派和**直觉主**

义的继承者（**柏格森**、**克罗齐**、Р.Дж.科林伍德），К.贝尔和Р.弗赖伊的哲学文学团体“布鲁姆斯贝利”（指包括英国博物馆在内的伦敦文化设施集中地。——译注）的成员，所谓形式主义**艺术家**的代表人物，以及西欧象征主义者、“新批评派”等，都明显地持有这种立场。但是，也可以遇到隐蔽的孤立主义立场。坚持这种立场的方式可能不一样：从把艺术看成是**文化**的不可分割的部分、并以社会精英统治论的观点解释文化本身这种方针（**艾略特**、**奥尔特加-伊-加塞特**），到广为宣传的艺术“双重”分析法——所谓“外部”分析法和“内部”分析法。按照这种观念的拥护者的意见，“外部”分析法是这样的：在分析作品时，估计到作品形成过程的个人经历、社会心理、社会政治等方面的因素，虽然如此，但不涉及包含着艺术价值本身的审美内核。从他们的观点来看，后者只有在不考虑超出独立的艺术结构范围之外的任何东西的情况下才能揭示出艺术价值。这种研究方法，是实证论美学、现象学美学以及与它们相近的60年代“新批评派”和结构主义，也就是属于赖德尔所说的“联系派”的派别的特色。甚至在对艺术采取社会学研究方法的某些拥护者那里有时也遇到同样的观点：尽管艺术的社会组织功能多种多样，艺术的真正价值却在于，艺术创造最高精神经验，因而也就是超出社会智慧范围之外的个人经验。因此，可以说，孤立主义倾向在某种程度上是现代资产阶级美学大多数派别所固有的特点。

古希腊罗马美学（*АНТИЧНАЯ ЭСТЕТИКА*） 从公元前7—6世纪到5—6世纪时期在古代希腊和罗马发展起来的美学思想。古希腊罗马美学来源于原始公社制度下形成的神话观（**神话学**），诞生后经历了繁荣时期，在奴隶占有制形态的范围内走向衰落，它是那个时代文化的最鲜明的表现之一。特意显示的宇宙观念，是古希腊罗马的美学观和整个世界观的特点。从古代的观点来看，宇宙虽然在空间上是有限的，但它的特色就是其中所发生的运动的和谐、对称和准确，它是有结构和有节奏地形成的，它以崇高的伟大使人惊倒，它表现为最高的**美**的体现。其余的一切分享美，只是根据它接近于这种绝对和谐的程度而定，而人所创造的东西，则被看成是对自然界的模仿。关于宇宙在感性上是物质的、可视的、可听的、可触的这类看法，尤其是古希腊罗马思想的早期阶段即自然哲学阶段所特有的，古希腊罗马思想

试图以火、以太、土、水、空气这样一些自然元素来组成宇宙。古希腊古典作品时期的艺术，在许多方面还没有脱离开手艺及其所特有的一套技术规则，并且不是作为目的本身的审美客体出现的。对于古代希腊人来说，艺术——这是生产-技术活动；techne一词，当时既指“手艺”，也指“艺术”。由此就把对对象和现象的实际的、实用的和纯审美的关系牢不可破地统一起来了。例如，荷马的阿喀琉斯的盾牌，在实用方面是最最合适的东西，同时也是完美的艺术作品。诗、雕塑、建筑、音乐、演说术被提得非常高，但不是简单地作为**艺术种类**，而是作为与人的生活有最直接联系的活动样式，这些活动样式表现了对人来说最为重要的与周围现实的关系。在公元前5世纪，对认识宇宙的人本身的兴趣，逐渐取代自然哲学家们关于宇宙的感性直观的直觉主义看法(诡辩派、苏格拉底)。在苏格拉底那里，这采取了关于有必要确立一般概念(其中也包括审美概念——**美**、**尺度**、**和谐**)的学说的形式，不仅仅局限于个别的，外部的观察到的事实，而且要把这些事实加以对比，并用归纳法使它们上升为一般。他开始把美看成一般概念，把美同个别美的事物区别开来。按照苏格拉底的意见，美始终是有益的，但正因为这一点，它才是美的，换句话说，应该存在的是我们谈到它的有益性的那种美的对象。苏格拉底提出了关于审美观念、概念、原则的重要性问题，为**柏拉图**和**亚里士多德**的学说中系统地研究美学开辟了道路。而且，如果说在苏格拉底那里美的思想被看成是人的意识所直接固有的东西，那末在柏拉图那里，美的思想(以及其他一些与此类似的思想)就超出了人的意识的范围了。这不是人的主观的思想，而是客观的、无个性的、现实存在并永远存在的思想，它是作为一种原则、样板、模式出现的，它产生美的事物。最美的和最完善的是处在自己极限的、理想的表现中的宇宙。经典的古希腊罗马美学在亚里士多德那里得到了完成。在亚里士多德的学说中，既有人的眼睛所见到的宇宙的美学的特殊表现(这里亚里士多德主要注意分析人本身的美，以及人的其他美德)，也研究了各种不同的美学概念、范畴，这是成熟的古典作品的标志。在后古典主义(希腊化时代)时期，宇宙作为古希腊罗马思想的基本客体已经从人的主观感受的角度来加以解释了。从宇宙存在的抽象公式和抽象-普遍的公式中得出的尺度、节奏、和谐和其他**美学范畴**，越来越变

成人的自我研究和内在构造的方式(斯多葛派、伊壁鸠鲁主义者、怀疑论者)。在希腊化时代的末期,在新柏拉图主义及其关于唯一的神是产生一切存在物的精神本原的学说中,这些范畴具有鲜明地表现出来的神话性和思辨性。古希腊罗马美学有过漫长而复杂的历史,对后来的美学思想发生了巨大的影响。按照**马克思**的说法,古希腊罗马美学同经过许多世纪以后才得到承认的古希腊罗马艺术的实践有密切的联系,它是不可攀越的样板,为理解许多美学范畴奠定了基础,而理解美学范畴,在艺术史和美学史上起了重要的作用。

怪 (*ЭКСТРАВАГАНТНОЕ*,法文 *extravagant*——荒诞的、离奇的) 一个表示审美现实特殊性质的概念,它在**美好**与滑稽的有机结合中得到完满的表现。悲剧按照自己的方式改变了"怪"概念的词源上的含义,赋予"荒诞性"以正面的性质,并把它跟生活中(例如在行为方式上和在服装上)和艺术中的审美决定的新奇和创造性的大胆结合起来。在怪中,只有在形式感人、精神-情感内容充沛的情况下,才允许能引起笑声的、与惯常事物的不一致和对固定下来的规范的背离。平凡者和庸俗者不可能达到怪的水平,这并不是偶然的。怪具有一种卓越的、能喷射出热爱生活之光和灵感之光的、审美影响的力量。它能表现在各种不同的**艺术种类**中,但是,开辟了使用怪的可能性的首先是:轻歌剧(它的独特声音离开怪这把"钥匙"是不可思议的)、某些**杂技**体裁、幽默短曲、诗歌中的**幽默**。通常怪也通过它们而出现在小型杂艺(**小型杂艺艺术**)中。在这类艺术形式中,崇高的原则跟对人类生活的各种表现的批判肯定态度是分不开的。使人变得高尚的、笑的力量在这类艺术形式中为形式的美、为作者和表演者的激情所补充。譬如在诗歌中,幽默的尖刻和雅致,因明快的、精心推敲过的诗句中那些高尚思想情感的意蕴而得到加强,便能放出怪的愉快的光芒。

怪诞 (*ГРОТЕСК* 法文 *grotesque*——古怪的,奇特的)将审美对象的个别方面过分夸大和尖锐化,从而导致现实中存在着的联系被破坏,导致这些联系被一些似乎是不能结合的特性和客体的反差极大的结合所代替。"怪诞"这个术语在15——16世纪开始用来表示一些半坍塌的古代建筑物(指意大利的grotto——洞穴,古希腊罗马废墟)墙壁上保存的奇形怪状的动植物形象。欧洲艺术实践和美学往往把

“怪诞”这一概念同**喜剧性**范畴联系在一起。这个思想虽然基本上是正确的，可是并没有把艺术中怪诞的多种多样的表现都包括进去。把**讽刺**和幻想的成分、漫画和**程式化**的成分混杂在怪诞的形象中，其目的不是为了逗笑和使人开心。**亚里士多德**把喜剧性看成是“不会给任何人带来痛苦，不会伤害任何人的错误和丑恶”。与喜剧性不同，怪诞更象是一种痛苦的“含着眼泪”的笑。怪诞还可产生能毁灭性地分裂我们周围世界的“致命的”笑，恶毒的哈哈大笑。一些怪诞的形象往往不是引起微笑和一般的笑，而是引起厌恶、愤怒、蔑视和恐惧的感情，这绝不是偶然的。H.B.果戈理和M.E.萨尔蒂科夫—谢德林散文中的某些形象、Ф.戈雅的幻想的形象、Д.Д.肖斯塔科维奇和И.Ф.斯特拉文斯基的冷嘲热讽的不协和音就是这类怪诞的形象。在戈雅的一幅铜版画《你，那个没本事的人》中，对于完全被驴驾驭的骑驴者这一怪诞现象的描绘，形象地体现了现实本身内部的不协调和使社会分裂的那种瘫痪状态。在这样的社会里，统治者没有力量进行管理，而被统治者也没有可能性实现自己的意志。肖斯塔科维奇在第7交响乐里用讽刺而又怪诞的手法描写了法西斯的入侵：异国匪徒的凶狠步伐使人联想起一些失控的机械玩具产生的笨拙动作。怪诞同艺术中的**幻想**性和诱惑力的区别首先在于：怪诞的基础是坚决拒绝接受所描绘的那种现存形态的现实（特别是社会现实）。怪诞的与实际不符总是对现实的挑战，是要采取积极态度对现实进行改造的表现。况且，运用怪诞这种艺术手法的地方，并不是艺术家对所臆想的实际本身感兴趣的地方，而是艺术家的注意力指向臆想的实际与客观的实际反常地相邻的地方。怪诞作为一种艺术方法，其使命是要打破惯常的理解公式，把现实的多种多样的表现都呈现出来。尽管怪诞具有幻想的成分，它仍然同艺术中的现实主义流派具有最密切的联系，这不是偶然的，因为在运用怪诞时，与实际不符的东西和夸大的东西总是同惯常的东西和日常的东西对照着来考察的。在果戈理和萨尔蒂科夫-谢德林笔下怪诞之所以成为如此强有力的艺术分析手段，正是因为它有机地包含在现实主义的多种多样的方法和手段的体系中。对于那些幻想、**夸张**化和不合逻辑不受任何外部限制的作品来说，怪诞则丧失了艺术职能。在“恐怖小说”或荒诞派戏剧（**荒诞派艺术**）、抽象绘画等的原则得到彻底贯

彻的地方，不可能运用怪诞这种艺术方法。

怪异（*ОЧУЖДЕНИЕ*） 艺术中手法的综合（**怪诞**、反常等等），利用手法综合的目的在于取得艺术效果，使人感到所描绘的现象不是司空见惯的、明明白白的、众所周知的，而是新的、鲜为人知的、“陌生的”。**布莱希特**把“怪异效应”概念引进美学，他在自己的戏剧理论中制定了这一概念，并通过戏剧实践体现出来。布莱希特认为，怪异以视角的新奇引起主体“惊讶和好奇”的感受，从而对异常的现实产生积极的立场。怪异与20世纪初俄国文艺学形式主义学派代表人物（**什克洛夫斯基**、**艾兴包姆**、**特尼扬诺夫**等人）使用过的“意外情节”这一术语相似。怪异（意外情节）自古以来就是艺术本性所固有的，而艺术始终不是与生活同一的。艺术的**程式化**本身允许通过另外的缩影来看描绘对象，在所描绘的现实中揭示出新的、非同寻常的层次。

观赏性（*ДЕКОРАТИВНОСТЬ*） 艺术作品的质的特点，这一特点由艺术作品的造型结构和色调体系决定，它是**美**的表现形式。在某种程度上，观赏性表现在时间-空间艺术的所有种类之中，而在**实用装饰艺术**中则是内容和艺术形象性的唯一可能的表现形式。观赏性的原初含义体现在以对象形式为基础的装饰图案上，对象形式逐渐变成**象征**，而这种象征又变成观赏的主要内容（太阳光环，波浪曲线，山羊角，绵羊脊骨，树叶，花朵，马，鸟等等）。第二个含义发生在各种**艺术的综合**的过程中，通过“局部-整体”的关系，发生在与周围对象-空间环境的联系的过程中。装饰对象（或图形）在改变形式的同时，也贯穿着美化的思想，这就使被装饰的对象得到更多的美和价值。例如，用来装饰对象（花瓶、盘碟等）的花纹或图画，与整体相结合，使形式发生改变，它进入装饰对象的范围，与对象的比例相适应，符合对象的各个组成部分、**节奏**及用途，从而也就获得了自己的主题，获得了特殊的造型结构体系。装饰对象本身也会具有观赏性的功能，对于**建筑**或四周自然环境来说，它相应地也是作为装饰物出现的。例如，罗马式和哥特式教堂里的**雕塑**，可以按比例延长或缩短，可以断开从一面墙或建筑构件过渡到另一面墙或建筑构件，与周围事物和谐地融成一体。通过花纹与对象、对象与建筑的这种“对话”，产生了作品的观赏形式，这个形式具有程式的、装饰的、隐喻的性质。对象通过自己的外部联系的展

示，同时外部联系也涉及它自身的结构特征，从而日益成为观赏对象。观赏性在结构方面，表现为两种性质：内在观赏性，即结构、构图形式所固有的性质，以及外在观赏性，即“装饰”——补充性的装饰，“美的再生光”(**阿尔贝蒂**语)。例如，在首饰艺术中，匠师不仅创造一种作为装饰的形式，同时还力求形式的完美性，由此内在的观赏性和外在的观赏性相遇，综合在一起，譬如说，就象著名的皇冠的形式那样。观赏性的性质要求艺术形象思维的特殊手法和类型，要求采取神话般的富有诗意的态度来对待现实。观赏形象的实质在于：不是表现个别，而是表现一般——“种的”和“类的”东西(正如在**民间艺术**中——“善良的小伙子”、“美丽的姑娘”等等)。

光效应艺术 (*ОП-АРТ*，英文 *optical art* 的缩写 *opart*——光效应艺术) 20世纪40—60年代欧洲和美国绘画和格拉费卡的一个流派，新先锋派的抽象艺术的变种。光效应艺术的代表人物的作品建立在各种不同的目测效应和光效应的幻觉上，经过仔细挑选颜色和形式，能够在平面上给人造成远近景、抽象空间的动态的印象。特别设计的光源、一堆堆光学玻璃、镜子、金属板也可以用作材料：这些用品往往在运动中展示出来。光效应艺术的艺术家们的经验很快带有杂技表演的性质，在灯光广告中得到了运用，对实用艺术和艺术设计的发展产生了影响。光效应艺术的这一进化显示出：最大程度的**抽象主义**可以表现自己的正面可能性，不是作为架上艺术的新形式，而是成为现代艺术文化的实用领域。尤其是光效应艺术的实际结果和实验结果，可以有助于提高利用光来安排城市空间和内部装修(**环境的审美安排**)的水平，并把光用于其他的实用装饰目的。

规范 (*KAHOH*，希腊文 *Kanon*——标准，规则) 在某一历史时期的艺术或某些艺术流派中占统治地位的规则和标准的体系，这一体系确定了具体的**艺术种类**的基本结构的规律性。规范性首先为古代艺术和中世纪艺术所固有。在古埃及的**塑造**中已确立了人体**比例**规范，古希腊雕塑家波利克里托斯(公元前5世纪)在《规范》一文中，从理论上对它进行了探索，并在实践上将它体现在也以“规范”命名的《荷矛者》雕像中。波利克里托斯制定的人体理想比例的体系成为古希腊罗马风格的标准，稍加改变也成为**文艺复兴**和**古典主义**的艺术家的标准。在东方和欧洲中世纪的**造型艺术**中，特别是在祭祀中确立了肖像

术的规范。在很多世纪艺术实践过程中制定的主要构图和与其相应的描绘这些或那些人物及其服装、姿态、手势、风景画或建筑的细节在9世纪已经作为规范确立起来，在16世纪前一直是东方信奉基督教地区的国家的艺术家的楷模。拜占庭的诗歌创作服从于自己的规范。特别是拜占庭的赞美诗集(8世纪)的最复杂的形式之一被称之为“规范”。它是由9首歌曲组成的，每一首歌都有一定的结构。每首歌的第一行几乎全是根据旧约中的题材和形象编写的，在其他行中歌曲的题材从诗歌和音乐方面得到了发展。在西欧的音乐中，从12—13世纪起，多声部音乐的特殊形式以“规范”的名义得到了发展。这一形式的某些因素一直保留在当今的音乐中(在П.兴德米特、Б.巴尔托克，Д.肖斯塔科维奇的作品中)。规范在艺术的历史存在过程中的作用具有双重性。规范作为一定的艺术思维的传统和某一艺术实践的体现者，它反映了某一时代、文化、人民、艺术流派的审美理想。在这一点上它在文化史上起积极作用。而当文化历史时代更替时，审美理想和整个艺术思维的体系也发生变化，以往时代的规范就成为艺术发展的障碍，妨碍它正确地反映当代人们的精神实践活动。在文化历史发展过程中，这个规范就被抛弃。在一部具体的艺术作品中，规范的模式并不是真正的艺术意义的体现者，这一艺术意义是根据规范模式(在“规范”艺术中是借助规范模式)通过艺术创作或审美直觉的每一行动产生的。

H

哈曼，约翰·格奥尔格(*Hamann, Johann Georg* 1730—1788) 德国语文学家和非理性主义哲学家，曾对“狂飙突进运动”产生过影响。哈曼在美学史上所起的作用是重要的奠基(做准备)作用：

他是早期启蒙运动平淡理性主义的批判者，他用神秘主义**直觉**的创作原则的主张同这种理性主义对立起来。哈曼的著作是些不连贯的片段，是讽刺性的、格言式的，用晦涩难懂的语言写成，并且充满了作者的注释。对于美学来说，最有趣的是文集《语文学家的十字军远征》(1762)，而其中最有趣的一篇文章是《胡桃中的美学》。在反驳**鲍姆加登**时，哈曼坚持认为，感觉领域、**审美**并不是低级领域，而是凝聚了全部的知识："诗是人类的母语"。哈曼认为理性主义的不幸就在于脱离自然。因此依哈曼看，**审美教育**(首先是学校中的）的任务在于保存人的自然本性。

哈特曼，尼古拉 (*Hartmann, Nicolai* 1882—1950) 德国哲学家，所谓"批判"本体论的客观唯心主义学说创始人。依哈特曼看，存在由三个按等级组织起来的层次组成：物理无机的、有机的和精神的。哈特曼在精神哲学中详尽阐述了美学方面的问题。由于他主要是借助于现象学方法研究精神存在，所以人们也就把哈特曼的美学理论归属于**现象学美学**。依哈特曼看，精神有三种形式，即个人的、客观的和客观化的精神。精神的客体化——即艺术作品——具有双重性质："现实的"前景(物理地存在着的艺术客体)和"非现实的"后景，它通过前景的中介"显现出来"。在这一显现中也就诞生了**美**，并产生审美享受。但只有当同自己的创作者分离开的（即客体化了的）作品同活生生的个人精神相互作用时，美、审美享受才会出现。正是个人促使非现实的后景"显现出来"，促使它在现实的艺术客体中暴露出来。当人在艺术之外——在生活中、在人身上、在自然界(这里内在的东西"显现"在外在的东西中、典型显现在个体中等等)——发现美的时候，情形也是这样。按照哈特曼的说法，"显现出来的"前景又"分为"许多层次：语言表情、心理过程、性格、命运、个人思想中和全人类的思想中表现出来的思想内容。后景展开的深度表明作品以及对作品的感受的深度。哈特曼的美学理论含有一系列重要思想——关于艺术的认识作用、关于艺术作品的"内在真理"、关于审美现象的客观性等思想。与此同时，它对艺术的社会职能问题却研究得不够充分，对主观主义和**形式主义**倾向也研究得不够详尽。哈特曼的美学观点反映在《美学》一书中(1953，死后出版)。

海德格尔，马丁 (*Heidegger, Martin* 1889—1976) 存在主义哲学家(**存在主义美学**)。海德

格尔的观点是在Э.胡塞尔和M.舍勒的现象学、B.狄尔泰的生命哲学、**克尔恺郭尔**的存在哲学的影响下形成的。对于海德格尔说，存在这个题目是中心题目，在他的第一个和第二个(约从30年代中叶起)创作时期，他对这个题目作了不同的阐述。在第一个时期的主要作品《存在与时间》(1927)中，海德格尔提出了存在的意义问题，并且不是把它看作某种自我等同的和超时间的东西，而是透过人的存在这面棱镜来看它，由于人的有限性和必死性它向人展现出来。从此，象畏惧、焦虑、绝望这样一些人的存在结构便被提到首位，它们扎根于作为存在之地平线的暂时性之中。人的存在的自古以来就有的特征，依海德格尔看，是语言，因而理解人的存在的方法应该是解释学(**解释学与艺术**)。这个方法由于它接近于艺术-审美的态度、而不是接近于严格科学的态度而具有吸引力，由于这种缘故，对象是从其整体性上来了解的，就象它自己展现自己一样。在海德格尔第二个时期的作品(《形而上学导论》,1951,等等)中，取代那些表现了个人主体现实性的焦虑、畏惧等概念的，是那些表现了无个性宇宙现实性的概念：基础与无基础的，隐秘的与公开的，地上的与天上的。这时，海德格尔企图从"存在的真理"出发来理解人，而不是相反。理解存在的真理的道路是"倾听语言的声音"，因为语言是"存在之家"。海德格尔在反对对语言以及艺术的主观主义心理学解释时，认为词不属于意识，而属于存在，通过词存在本身才能与人说话。"存在的真理"首先向把它表现在语言之中的诗人展露出来，依海德格尔看，它展露到什么程度，诗歌决定文化的命运也就决定到什么程度。在这个时期，他愈来愈多地转而研究Ф.赫尔德林、P.M.里尔克、Г.特拉克尔、С.格奥尔格等人的作品，这并不是偶然的(参看，例如《赫尔德林与诗的本质》，1937)。海德格尔本人也喜欢用神话诗的形式表达自己的思想，他强调指出，思考——这就意味着当诗人。在批判形而上学中形成的、起源于柏拉图的理性主义存在观时，海德格尔认为它是整个欧洲文化的基础，这个基础归根到底决定着现代社会的样式，决定着它的大都市化和群众化。海德格尔对资产阶级社会和**大众文化**的批判带有保守-浪漫主义的性质。他企图把东方神秘主义(例如禅宗)同欧洲理性主义对立起来。对"不可表达"与"不可言说"者的思虑，对神秘直观与隐喻表达方式的喜好使他跟东方

神秘主义很相似。

海涅,亨利希 (*Heine, Heinrich* 1797—1856) 德国诗人和政论家。作为1830和1848年两次革命的同时代人,海涅采取进步的、激进的政治立场;在40年代,海涅与**马克思**个人交往甚笃,不过他依然是个空想社会主义的拥护者。海涅的世界观和创作具有深刻的矛盾,对海涅本人来说,这些矛盾是无法解决的,并且它们不仅决定他的艺术作品的形式和内容,而且也决定他的美学。在海涅创作的所有体裁中,政论的因素和诗的因素交织在一起,但从来也没有融合在一起。在美学中,海涅在承认艺术的社会作用和认为艺术具有独立性、自主性的思想之间摆动,不能辩证地对待这个矛盾。他本人虽是浪漫主义者,可是却坚决地批判德国**浪漫主义**的社会消极性和不问政治性。海涅认为同生活相联系是他那个时代的艺术的必然要求,从而敏锐地再现了艺术趋向,然而这一要求在海涅那里却得到矛盾的表现。海涅的所有真正的诗歌作品里都充满了用清晰的浪漫主义精神阐述的美学问题。处在这些作品的中心的是诗人的形象、是他的生活、他的自我意识、是他在两个时代的交界点上所处的危机处境、是他内心的撕裂感和失落感。这位诗人尽管思想尖锐得如政论文一般,却始终是个沉湎于自身、为"自我"问题忧虑不安的典型浪漫主义者。在海涅那里,时代的全部社会历史问题都通过强烈地感受到自己的不完整性和危机性的诗人的形象折射出来。海涅的主要哲学-美学著作:《论德国宗教和哲学的历史》(1834)和《论浪漫派》(1833—1835)。在后一部著作中,海涅为法国读者对他那个时代的德国文学作了一个敏锐的概述。

汉斯利克,爱德华 (*Hanslick, Eduard* 1825—1904) 奥地利音乐学家和音乐评论家,维也纳大学教授。其理论美学思想反映在他的《论音乐的美》(1854)一书中。该书论证了在音乐现象的研究上持科学态度的必要性。为了实现这个目标,他采取了一系列理论措施:把音乐作品的具体音响材料作为分析的客体,从而抛弃了那种依靠对来自**音乐**的印象进行描述的研究方法,后者的结果是对音乐作出主观的评价和判断;明确规定了纯粹音乐现象的范围,从原则上把"纯音乐"(乐器演奏出来的音乐)同加歌词和戏剧动作的音乐(声乐和歌剧)区分开来。在揭示音乐现象的特有要素时,汉斯利克用音乐的基本材料来表示乐音的总和,而用乐音存在的特殊

性来表示运动。这样一来，依汉斯利克看，构成音乐内容的便是运动着的音响形式，这些运动着的音响形式也就是音乐美，其最高表现是**旋律**。汉斯利克着重指出，音乐表现音乐思想，而不描写情感。强调音乐本文(**艺术本文**)在客观地研究音乐方面的作用，并强调音乐本文的形式方面对于更加充分地揭示音乐作品的内容的意义，构成了汉斯利克创作的积极方面。其消极方面则与下述情况有关：把纯音乐形式绝对化，使之孤立绝缘，脱离周围现实、脱离音乐艺术的社会内容和社会使命。

豪泽尔，阿诺尔德 (*Hauser, Arnold* 1892年生) 奥地利学者，因他在艺术社会哲学方面的著作而著名。豪泽尔的世界观、包括美学观点是矛盾的。作为**卢卡奇**小组的参加者，他受过马克思主义思想的影响，也受过M.韦伯、K.曼海姆的康德主义社会学、M.德沃扎克的形式主义艺术理论的影响。在他的理论-方法论著作中，除了正确的思想外，还毫无道理地坚持把马克思主义跟弗洛伊德主义结合起来的必要性。豪泽尔对资产阶级**大众文化**的理论与实践、对它的反人道主义、公式化、感伤主义、商业主义进行了公正而尖锐的批判，有时候是(随在**法兰克福学派**的社会学家之后)进行再批判，然而对庸俗社会学却作了一系列让步，例如他认为，17世纪的荷兰古典绘画是"大众艺术"的先驱。豪泽尔的著作《艺术的社会史》(1951)、《艺术历史哲学》(1958)、《仿古主义.文艺复兴的危机与现代艺术的起源》(1964) 对艺术社会哲学在西方的发展 (50年代末—60年代初) 进行了某种程度的总结，对资产阶级的艺术社会学与**艺术理论**产生了影响。

贺加斯，威廉 (*Hogarth, William* 1697—1764) 英国油画家、版画家、艺术理论家。欧洲艺术中社会批判派的奠基人贺加斯是发展英国现实主义风俗画与肖像画民族画派的热情拥护者。他的油画组画和根据它们刻制的版画组画(《妓女生涯》、《浪子生涯》、《时髦婚姻》)使他一举成名，在这些画中他既是讽刺家，又是道德家。贺加斯力图最大限度地扩大艺术行家与鉴赏家的圈子，因而拒绝商人作中间人，并在自己的工作室里组织展销活动。贺加斯效法A.丢勒的榜样，并在同他进行的论战中，花费了多年时间来探索完美的比例与"美的线条"(1754年贺加斯在他的自画像中提供了"美的线条"的模型)。在《美的分析》(1753)这篇论文中他是作为艺术理

论家出现的，这位艺术家的有教养的朋友们都参加了该书的校订工作。该书虽说形式不完美，也缺乏系统的叙述原则，却包含着重要的思想，即艺术理论必须跟艺术实践相互联系；这个思想他是这样表达的：只有艺术实践家的论断才可以用作美学理论的依据，他们的论断跟那些与艺术活动无干的人们的见解是不同的。

赫尔岑，亚历山大·伊万诺维奇（*ГЕРЦЕН, Александр Иванович* 1812—1870）俄国革命民主主义者，唯物主义思想家，作家。自由俄罗斯印刷所（伦敦，1853）创建者，该所曾出版《北极星》文集（1855—1869）、第一份俄文革命报纸《钟声》报（1857—1867）等。赫尔岑的美学观点跟他的哲学观点的总的演变是分不开的，列宁对这一演变过程总结道："赫尔岑已经走到辩证唯物主义跟前，可是在历史唯物主义前面停住了"（《列宁全集》中文第2版第21卷，第262页）。在详细拟定俄国未来社会主义变革的一般哲学根据时，在时代的美学斗争中，赫尔岑成了艺术与文学中现实主义方法（**现实主义**）的捍卫者。他确认美学范畴、美学观念的客观性，断言人不仅有可能从情感方面、主观方面去感受艺术作品，而且有可能从理智方面去"理解"艺术作品。在这里，也象在整个哲学探索中那样，赫尔岑寻求的是"经验"与"思辨"的综合，是存在与思维、实践与理论的统一。从这里也就得出他对艺术与文学的任务的理解：它们的使命不仅是"表现"现实，而且是充当改造现实的积极力量。那个得到全体革命民主主义者赞同的、把文学看作"讲坛"的文学定义就是赫尔岑下的，从这个讲坛的高处，人民"使人们听到他们愤怒和良心的呼声"，"艺术家也是一种威力"——这一有关艺术创造者崇高使命的思想也是属于赫尔岑的。他一方面高度评价过去和当代的艺术与文学工作者的创作，一方面寄重大希望于未来艺术。当他谈到"新艺术"时，他指的首先是这样的艺术，这种艺术既能具有社会号召力，又能具有"艺术创新精神"。正象赫尔岑形象地指出的，既然艺术的"根"、美的"根"是"在土壤中"，那么艺术的产生、发展就以具体历史条件为转移。"……伟大的艺术家不可能是不合乎时代要求的。只有庸才才有独立于时代精神之外的权利"。依赫尔岑看，美的源泉是生活，但它并不在日常的生活流中，而是在高度紧张、振奋的时刻。在运用"永恒美"概念时，赫尔岑认为它是"人的威力"在这个或那

个历史时代的反映。有些人试图从人的生理特点出发来解释什么是“美”、什么是“美好”，他在同这些人进行论辩时断言：“当然，美好也逃脱不开自然规律；没有物质便不可能创造它，没有感官便不可能感知它；但是，无论是生理学，无论是声学，都不能建立艺术创作理论”，依赫尔岑看，这种工作属于社会科学领域。他的悲剧观充满了历史主义。在他的作品中，在社会自由与正义的理想遭到践踏、备受蹂躏的时代始终忠于这种理想的雅各宾党人呈现为“革命的堂吉诃德”、“刚强的悲剧式人物”。赫尔岑把**喜剧性**同已经衰朽或正在衰朽的现象联系在一起，但这是一些这样的现象，其存在本身阻碍社会的发展。因此，对它们的嘲笑“具有某种革命性”。艺术家不仅能在艺术作品中表达和体现现存的和消失中的社会发展特点和倾向，而且能表达和体现刚刚产生的特点和倾向——这种能力，依赫尔岑看，是艺术教育力量的基础。对于艺术说，特别重要的是反映业已成熟的人民生活需要。在赫尔岑看来，人民性与**艺术性**二者是不可分割的：“在真正的作品中，诗人和艺术家永远都是属于人民的”。艺术同劳动群众摆脱剥削的解放事业相联系，艺术反映先进的社会理想，艺术应有思想性，这些都是赫尔岑美学的主要原则。它们构成赫尔岑俄国文学史理论的基础，并使他有权利把自己称作俄国**革命民主主义美学**的创始人之一。赫尔岑在其各种不同体裁、不同宗旨的著作中都曾论及美学问题，其中最重要的是：《浪漫主义浅尝派》（载《科学中华而不实的作风》，1842—1843），《论俄国革命思想的发展》（1850），《A.伊万诺夫》（1858），《终点与起点》（1862），《俄国文学中的新阶段》（1864），《关于意志自由的一封信》（1868）。在《往事与沉思》（1855—68）以及日记与信函中也有关于这类问题的阐述。

赫尔德，约翰·哥特弗里德（*Herder, Johann Gottfried* 1744—1803） 德国启蒙哲学家，美学家，作家，在德国启蒙运动基础上产生的“狂飙突进”运动的参加者，**歌德**的朋友。他没有留下对美学的系统阐述，但在一系列著作中表述了美学领域的一些基本思想。赫尔德在考察艺术时把艺术与产生艺术的时代、民众生活、民间**神话**紧密联系在一起，把历史主义精神引入了美学。这首先体现在《批评之林》（1769）一书中，该书是赫尔德对**温克尔曼**和**莱辛**之间就雕塑群像《拉奥孔》所进行的争辩的反响。在这里他还指出了艺术**文学**的特点，

认为它是这样一种艺术，它建立在人所创造的一套约定俗成的符号(与**绘画**不同，绘画的符号是取自生活)的基础上。赫尔德是用个人交往与社会交往的方法论证语言的自然起源、把美定义为“真理的感性现象”的首批学者之一。在揭示艺术的特点时，赫尔德指出了艺术形象的独一无二的个性：话剧中呈现出来的永远是“这个”人。他认为莎士比亚是最伟大的、揭示人的个性的艺术巨匠。赫尔德把有教养的观众的注意力吸引到民间创作上面去，引进了“民歌”概念，并对它作了极为广泛的解释：认为它既包括远古作品，也包括现代**民间创作**，也包括民众可以理解的诗歌。他是第一批收集民间创作的人士之一。在《卡利戈尼》(1800)一书中他批评了**康德**的美学，但也暴露出他对康德美学理解得不够深刻。他的美学观点在下列著作中也有所表述：《语言起源研究》(1772)、《塑造》(1773)等等。

和谐 (*ГАРМОНИЯ* 来自希腊文 *harmonia*——协调，一致，混乱的反面) 哲学-美学范畴，表示高水平的井然有序的多样性，以及整体中各种不同成份的符合**完美**和**美**的审美标准的、最理想的协调一致。和谐是一个标志，一个尺度，它表明人类在历史上达到的对周围现实进行实践-精神把握的水平。和谐是“消除现存不协调的那个运动的结果”(《马克思恩格斯全集》第26卷第2册第604页)，它总是相对的，历史地具体的。和谐是外在世界同人的自由而全面的自我发展的需要相符合的客观表现，是审美理想内容的不可缺少的本质特征，这种审美理想就是社会发展的最高社会-审美目标——造就和谐发展的、具有社会积极性的、既有丰富的精神世界、又有道德上的纯洁性、还有完美体格的个性。作为现实与理想的辩证统一，和谐是**审美评价**最重要的标准之一。“和谐”概念作为主要**美学范畴**之一，是所有主要美学学说都固有的，它在内容上是同作为多样性统一的**美好**概念、美概念相一致的。“没有和谐，在任何东西中都不存在美”(**柏拉图**)。依据社会和美学理论本身的历史发展水平，“和谐”概念曾得到各种不同的、在某一点上可以相互补充的解释。和谐的基本特征在古希腊罗马的审美**文化**中就已经得到详尽的研究，在那里，和谐是作为世界观的包罗万象的审美-宇宙论原则出现的。在此，它或者被理解为神性宇宙的可以想像得到的完美，或者被理解为现实实际生活中不可能达到的、事物的超自然的实质，或者被理解为

万物的尺度、人在其创作中所应追求的理想(毕达哥拉斯学派，柏拉图，**亚里士多德**)。古希腊罗马的哲学家已经发现了和谐的辩证特性。古希腊罗马意识中的和谐思想在**赫拉克利特**那里得到了经典性的论述。他说："差异的东西相会合，从不同的因素产生最美的和谐，一切都起于斗争……"。这种思想的丰富和展开成为现代科学美学的有机组成部分，也是人们为使社会与自然、个人与社会之间的关系日臻完善与和谐而进行的革命斗争实践的有机组成部分。在现代世界美学中，根据这种或那种美学流派或美学理论的信从者们的思想和认识论方针，和谐或者被理解为人与世界的关系的一种客观的可能性和可以实现的理想；或者被理解为主观上可以想象、但却无法达到的、属于事物超自然本质的完美；或者被理解为只有在艺术领域中才可以实现的、以拯救世界为使命的美的理想；或者被理解为在意义上与**比例**、**对称**、**尺度**等概念相似的、具有审美意义的事物的**结构**、构造的形式特征。在马克思列宁主义美学中，和谐被理解为每一类客体的尺度和作为类存在物的人的发生历史变化的尺度相一致的客观可能性，被理解为"按照美的规律进行的创造"。与此相适应，艺术中的和谐——这就是反映的客体，同时也是关于完美现实的理想的艺术体现，是对现有存在的美学批评的根据。艺术的功绩正在于它揭示了人与世界的和谐关系的多样性，预测了人的个性和谐而全面地发展的可能性。比如说，文艺复兴时代的艺术确立了尘世的、能够充分享受生活的人的理想，这一点是符合资本主义上升时期的要求的（**文艺复兴时期美学**)。近代艺术对不和谐的资产阶级社会现实进行了全面的批判。社会主义的艺术从艺术上揭示了人不仅是和谐发展的体现者和目的，也是和谐世界体制的来源。它在自己的作品中具体地塑造了人——革命者，改造者，创造者——的形象，这些人为实现社会与人性的和谐化而进行着目标明确的斗争。

赫伊津哈，约翰 （*Huizinga, Johan* 1872—1945） 荷兰新康德主义倾向的历史学家和哲学家，研究文化史的方法论问题。在分析中世纪晚期的社会生活时(«中世纪之秋»，1919)，赫伊津哈赋予那些把该时期联结成一个统一文化时代的特点(思维方式，风俗，服装与礼节，颜色、声音的象征意义，等等)以头等重要的意义，并把实在论(经院哲学意义上的，它承认一般概念的实际存在)与**形式主义**作为最重要的

东西突出出来。依他看，这是西方艺术的停滞时期：**哥特式**艺术中过多的形式主义与**风格模拟**把它引向死胡同，"形式有扼杀美的危险"。赫伊津哈把各种社会乌托邦、文明史上各种各样的宿愿、世界文化的"永恒"主题（关于"黄金时代"的幻想，回归大自然的田园诗式的理想，扎根于古代文化层之中的、如福音书上所说的贫穷理想，骑士的理想，复活古希腊罗马文化的理想等等）看作是重建历史文化道路上的重要里程碑。赫伊津哈认为游戏在世界文化的产生与发展中具有特殊的意义（«Homo ludens»—«游戏的人»，1938），这首先与那样的时代有关系，在这些时代里诗歌尚被广泛地纳入社会生活的脉络之中（**游戏理论**），他把这些时代同现代资产阶级社会及其肤浅的、实质上是统一规格的**大众文化**对立起来（«在明天的阴影中»，1935）。现代艺术（以及哲学科学）的危机，依他看，是由于力图超越理性可以认识的东西的范围。在**造型艺术**中这表现为脱离开现实中视力可见的形式；这样一来艺术与自然的联系便被破坏了。赫伊津哈强调指出现代资产阶级艺术与生命哲学、存在主义这样一些哲学流派特别相似。赫伊津哈的美学观点也表现在下述著作中：«文艺复兴问题»（1920），«文艺复兴与现实主义»（1929），«17世纪荷兰文化»（1943）等。

黑非洲美学（*НЕГРО-АФРИКАНСКАЯ ЭСТЕТИКА*）

黑非洲美学作为一种对现实的价值关系的特殊表现，最集中地表现在热带非洲各族人民以及拉丁美洲和加勒比海流域的各族人民的各式各样的艺术活动形式中，拉丁美洲和加勒比海流域的各族人民的文化包含着非洲的根基。美国黑人的艺术文化是黑非洲美学的特殊方面。黑非洲美学作为**艺术**的哲学，自从欧洲发现和承认非洲艺术——**音乐**、**舞蹈**、**民间创作**、传统的雕塑——的时候起开始形成。在非洲国家，美学问题由于独立国家和民族文化的形成而具有现实意义，并且变得可以理解了。同时，把主要注意力集中在直接涉及现代艺术实践的问题上（非洲艺术及其**风格**的特征，对氏族部落的传统的态度等等），集中在50年代形成的大都市主义艺术形式的发展问题以及非洲艺术对现代欧洲和世界艺术流派形成的影响问题上。欧洲对黑非洲美学的各个不同方面的理解在20世纪发生了深刻的变化。早在19世纪中叶，就对热带非洲各族人民的"真正艺术"的存在事实本身提出了怀疑，而对非洲人的

艺术活动主要从民族学方面来考察。但是，到19世纪末已经形成由“原始艺术”概念来说明的关于氏族部落社会的艺术综合体的看法。这一术语逐渐丧失它原初的贬意，而用它来说明的现象本身在欧洲人的意识中则获得真正艺术的地位。同时，非洲人的艺术文化被理解为一个整体。随着野外考察的发展(从40年代末开始)，一些创造自己特殊的艺术结构因素的非洲部族(总共有几百个)的艺术文化就成了研究对象。但是，整个来说，可以谈到黑非洲美学的一般艺术特征的原因，与其说在于居住在非洲的各族人民的氏族共同性或地理共同性，不如说在于它们文化历史发展的共同性。缺少“艺术”这一术语，**美**和善的概念相互替代，这是大多数非洲氏族部落社会的审美意识的特色。混合主义——物质文化和精神文化的一切因素融合于一个整体，这也是它们的共同特点。从而**审美**不表现为专门的领域，却构成氏族部落文化的一切方面的不可分割的品质，作为对周围世界现象的原始价值(情感)关系出现。它控制行为，调整和指引人的思想。审美不是目的本身，仅仅作为一种手段，一种普遍的手段而存在。艺术通过审美手段而实现许多社会功能(宗教功能、意识形态功能、教育功能等等)，它同公社的物质需要和精神需要极其紧密地联系在一起，溶解在日常生活中，最鲜明地表现在各式各样的礼节和仪式中。传统的非洲文化的混合主义还表现在：实现艺术家、音乐家等等的功能的人物不是个人倾向或精英倾向的代表者；他们的创作体现了集体价值，体现了该种族集团的传统观念。艺术行为始终追求具体目的，因此，对它的要求之一就是效果，而情感的、审美的充实性是这种效果的保证。实用和审美融为一体，不仅构成传统的混合主义综合体的本质，而且也构成综合体的每一个因素(造型艺术、音乐、舞蹈、诗歌)的本质。按几何图形文身(刺花纹)，梳最复杂的发型，千奇百怪地改变自然形式(锉平牙齿，加长头顶，拉长耳垂等等)，这些都是审美行动，同时也是指明族籍、社会地位，防备妖魔缠身，等等。在喜庆节日和举行仪式时，人们在脸上和身上画花纹、涂棕榈油和自然颜料，使脸和身光彩照人，这不仅仅是追求装饰目的。在非洲人的意识中，这些做法有助于这种礼仪产生效果：田野果实累累，病人痊愈，肯定转世行为(葬礼，册封青年)。在每一种情况下，**颜色**的象征起了特殊作用：红色往往意味着生命、健康、欢乐；

白色常常象征着死亡，但也象征着纯洁。各种各样的几何图形、符号，住房墙壁上的、日用必需品上的和布匹织物上的图案结构，都有魔幻的（保护性的）和审美的（装饰性的）意义。例如，螺线在多哥人和非洲其他部族那里，象征着生命的发展和动态；"蛇形"（曲线）在巴姆人、巴米累克人和其他人那里是繁殖的**象征**等等。对形状的审美关系的特点体现在住房和各种不同的日用品结构上，如圈椅、枕头、容器、筐篓、乐器。照例，这些东西的形状是简单的，符合几何图形规则，并且是有功能的；同时东西的表面可以布满螺纹、花纹和镶嵌物等等。偏爱某些装饰物，如袖章（品德人）、垂直凹槽（桑海人）等等，是地方性民族特征的例子。在许多情况下，形式的审美感受同它的象征意义紧密联系。对形式的审美感受的特点尤其鲜明地表现在传统雕塑上：宗教塑像和假面具。尽管非洲传统的**塑造**风格极其多种多样，但具有某些共同的特点：神人同形、动物和人同形的题材占优势，**结构**严格对称，几何图形简单，布局平稳，外静内动；缺乏感性，没有感伤情调而感情饱满；外部简洁明快而富有内在**表达力**。这些品质的统一构成非洲的形式审美感受的基础。同时，贯穿于雕塑和建筑、舞蹈和音乐的**节奏**，是一切艺术现象的指导原则。集体的歌、乐、舞的即兴表演，这种经常不断的需要是黑非洲美学的典型特征。音乐节奏的现实性、"天然性"——是非洲音乐集体创作、自然创造和演奏的产物。黑非洲节奏的无所不包的感染力证明了艺术文化的深厚基础。这种黑非洲节奏不仅是几十年来使欧洲的音乐舞蹈生活屈从于它的音乐舞蹈的节奏，而且是对欧洲先锋派（**先锋主义**）艺术家影响相当大的富有表现力的节奏。传统舞蹈——黑非洲美学的最重要方面之一，是特殊的黑非洲节奏的动态投影。新石器时期的萨哈拉岩画遗迹，尤其是舞蹈家（塔西林-阿杰尔、霍卡尔）图象遗迹，证明了非洲传统舞蹈源远流长，直到今天非洲盛行的舞蹈的典型舞姿也打上了那些舞蹈家的印记。集体的仪式舞蹈照例都伴随着非洲公社生活中的一切事件：丰收节、婚礼、葬礼、青年册封仪式。个人礼仪舞蹈的唯一样式，是戴上体现精神、神话**人物**的假面具的舞蹈。大部分礼仪还伴有大合唱和有节奏地朗读祷文。黑非洲的诗歌是按特殊的节奏规律编写的：使用特殊的抑扬顿挫法、特殊的调门和辅音重复法。拉长声调诵读诗文，往往在乐器伴奏下进行，用词语来表明礼

仪的其他成分按自己的方式所表达的同一含义，加强礼仪的一般语义(含义)的充实性。音乐、舞蹈、颜色、造型、线条等方面的节奏(以至舞蹈者的双脚在地上形成的某种图案花样)——全部都处在紧密的相互作用之中，创造出复杂的审美对位旋律。明显地表现出来的艺术结构，简洁洗炼(最小的手段达到最大的表达力)，强化节奏构成，是这种对位旋律的节奏结构的一般特点，而节奏结构是整个艺术综合体的形式形成的基础。由各种各样的节奏多次强化的作用所引起的群众激动，在这里并不是目的本身。礼仪活动的目的在于：增强生命力，保证狩猎成功，五谷丰登，祛邪除恶等等。旨在取得非审美效果的倾向性，是黑非洲美学的特点之一。如果说关于美的通常看法是同匀称、和谐等等结合在一起的，那么，在非洲人看来，美的东西首先是真实的、真正的东西，而且正如研究者们所指出的，这些标准彼此并不矛盾：在大多数情况下，非洲制品如果从欧洲美学观点来看是美的话，那么从非洲美的观念这一角度来看也是“真实的、真正的”。长时期以来，对黑非洲美学特征进行研究的主要是美国和欧洲的研究人员。今天，对黑非洲美学的哲学方面的研究起重大作用的是非洲思想家，首先是创立黑人主义理论的塞内加尔哲学家、诗人和评论家Л·С·桑戈尔(1906年生)。他关于美学和艺术文化问题的主要著作有：《文明的精神和非洲文化的规律》(1956)、《黑人主义和日耳曼风格》(1965)、《黑非洲美学》(1964)。非洲学者约瑟夫·基-泽尔博(布吉纳法索)、恩格尔伯特-莫文加(喀麦隆)、O.巴拉贡和Э.埃奥(尼日利亚)，也在自己的著作中阐明了黑非洲美学的某些问题。

黑格尔，格奥尔格·威廉·弗里德里希 (*Hegel, Georg Wilhelm Friedrich* 1770—1831) 德国古典哲学的代表人物，以客观唯心主义为基础的辩证法理论的创立者。黑格尔在年轻时期就已经对美学表现出兴趣，在那个时期，美学在他的哲学中居主导地位。1796年他断言，理性的包罗所有思想的最高级活动是审美活动，并且“真和善只有在美中才以血缘关系的纽带结合起来”。后来，在黑格尔的观念里，哲学科学中的首要地位从美学转到逻辑学。美学则呈现为艺术哲学，艺术在绝对精神(即社会意识形态，在黑格尔那里，社会意识形态的阶梯现在看来是这样的：艺术、宗教、哲学)的发展中占一个次要阶段。成熟的黑格尔的美学的新颖之处在于它

强调艺术和美同人的活动和劳动的联系(指的是唯心主义地理解的劳动,因为,唯心主义正象**马克思**强调指出的那样,“不了解真正的感性活动本身”):人在改变事物时,也在事物中刻上了自己的裁决,在此基础上也就产生出**美**的感受。依黑格尔看,美总是通人性的:如果我们在动物身上发现跟人相适应的属性——力量、勇敢、善良等,我们就称它们是美的。美——这乃是观念的感性形式。它的范围是处在“直接感性和理想化思想之间”的可见性。艺术中的感性东西诉诸两种“理论上的”感觉——即视觉和听觉;它永远是表现高尚思想的。在黑格尔那里,**美好**是最一般的美学范畴,它在美学中的作用类似“存在”范畴在逻辑学中的作用。离开美好就没有艺术,但这并不意味着,艺术家把自己的材料仅仅局限于客观世界的美。**丑**也以“扬弃的”形式包含在艺术的成分中,而且这种“扬弃”之所以发生是因为:由于对某一现象作出自己的评判的艺术家的技巧而达到“精神的内在平静”,即美克服了丑。黑格尔并不象他在逻辑学中所做的那样,按从抽象上升到具体的原则来建立美学范畴体系。在美学中采取的是考察材料的历史原则(而且在黑格尔那里,历史发展本身就是精神领域的进步)。在历史进程中依次更替的三种艺术形式——象征性形式(在东方占主导地位)、古典形式(古希腊罗马艺术的特色)和浪漫主义形式(在基督教的欧洲占优势),形成了适合于艺术的基本的三段式。评价的标准是艺术内容及其体现之间的相互关系。在象征性艺术中,内容尚未找到贴切的形式,故象征性艺术仅仅是前艺术。依黑格尔看,只有内容和形式和谐统一的古典作品才是真正的艺术。浪漫主义艺术标志着**和谐**的破坏、解体,因为它的内容超过了形式,思想和反思超越了有规律地让位于宗教和科学的艺术创作。黑格尔关于艺术衰亡的思想反映了资本主义条件下给艺术创作造成的不利环境。黑格尔用艺术品种的分类补充了艺术的历史发展图式,这种分类的基础是主观原则——感觉。除具有社会意义的感觉——视觉和听觉外,黑格尔还增添一种内在感觉——即不与事物直接接触而只凭回忆和想象就能产生事物形象的能力,并把这种感觉同清晰的言语联系起来。由此出发,黑格尔也就把艺术的主要种类分为三种——即造形艺术、音乐艺术、文字艺术。艺术的开端是**建筑**,它同创作活动的象征阶段相适应。古典艺术是**雕塑**。以“造成主体

内心感受”为使命的浪漫主义艺术是**绘画**、**音乐**、**诗歌**。黑格尔在详细考察**艺术种类**时，对其中的每一种都提出了细致的见解。在任何场合，他都力图抓住发展的原则。比如，黑格尔认为绘画的进步在于能够“达到画像”的地步；在文学中，他指出了一种新形式——长篇小说的意义，他把长篇小说称作“崇高的史诗”（该词在黑格尔以前引进）。黑格尔阐述其美学理论的主要著作是《美学》，这是他多次讲课的记录，他死后，根据学生的笔记整理出版。

洪堡，威廉（*Humboldt,Wilhelm* 1767—1835） 德国美学家、语言学家、哲学家、柏林大学创办人之一(1810)。他在美学问题方面的主要著作是：《美学文集第一卷，论歌德著〈赫尔曼与窦绿苔〉》(1797—1798)。洪堡的这部著作是把艺术理论和文学批评统一起来的尝试。在这里，他把一般的美学思考同对**歌德**的长篇叙事诗的分析结合起来了。对于洪堡来说，艺术“是消灭作为现实的自然并把它作为想象力的产物再造出来”。洪堡把所有的**艺术种类**划分为“巨物艺术（包括**建筑**、**园林艺术**)和形式艺术(它或者是包括**音乐**、**舞蹈**、**装饰艺术**在内的“情绪艺术”，或者是“造型艺术”)。按照洪堡的看法，造型艺术又有两种：直接造型(**塑造**、**绘画**、**格拉费卡**)和藉助符号的造型。后者又分为：藉助可以听见的符号(诗歌)和藉助可以看见的符号(**哑剧**)。洪堡介入了**歌德**和**席勒**关于艺术方法的争论。他采用了二分法，把诗歌分为“素朴的”和“感伤主义的”，但同时指出了“感伤主义的”诗歌固有的实质性的危险——理想脱离现实。不过，按洪堡的意见，理想“是对以个体面貌出现的思想的描绘”。艺术实现着理想，赋予它具体的形式，其中包括民族的形式。民族精神表现在艺术作品和语言中。洪堡强调语言的创造性质，不仅把语言看作是活动的产物，而且把语言看作是活动本身。这种活动是与对真理的认识不可分割并与艺术创作类似的经常的创造过程。

滑稽表演（*БУФОНАДА*，意大利文*buffonata*——玩笑） 在艺术作品中，主要是在舞台艺术作品中，有意识地喜剧性地扭曲所描绘的东西的生活**比例**，以便揭示所描绘的东西的实质；**怪诞**的表现之一。笨拙可笑，**即兴**表演，情节变幻莫测，突出外部特征，夸张，是作为演出形式和演员表演的特别手法的滑稽表演的基础。滑稽表演失去艺术目的，就可以变成毫无意义的噱头。滑稽表演产生于古希腊罗马戏

剧(阿里斯托芬的喜剧)中，是西欧艺人(流浪演员),俄国江湖艺人的艺术的特色，后来成了中世纪**趣剧**和**即兴喜剧**演出的基础。У.莎士比亚、Ж.Б.莫里哀、А.В.苏霍夫-科贝林、**马雅可夫斯基**都采用过滑稽表演。在音乐中滑稽表演通过18世纪在意大利形成的喜歌剧(风俗滑稽歌剧)的体裁表现出来,运用滑稽表演是戏剧和电影的许多喜剧演员的特色。高超地掌握滑稽表演，也是例如Ч·卓别林的艺术的特色。滑稽表演是**杂技**丑角表演的基本手法之一。

话剧 (*ДРАМА*, 希腊文*drama*——情节) 1.艺术文学的一个基本门类(与**抒情诗**和**史诗**并列),它包括一般用于舞台演出的作品;又细分为若干体裁变种:**悲剧**,**喜剧**、狭义的正剧,**情节剧**和**趣剧**。话剧作品的本文由体现某些人物性格的人物的对话或独白构成，而人物性格是通过行为和言语表现出来的。话剧的本质在于揭示现实的矛盾，这些矛盾体现在决定作品情节发展的**冲突**中，也体现在人物个性所特有的内在矛盾中。话剧的**题材**、形式和风格在文化的历史发展过程中不断发生变化。自古以来**神话**就成为描绘对象，在神话中概括了人类的精神经验(东方话剧，古希腊话剧，欧洲中世纪的宗教剧)。由于关注现实的历史、国家的冲突和日常生活的冲突,话剧中就出现了突破(文艺复兴的话剧,莎士比亚、维加·卡尔皮奥、高乃依、拉辛等人的剧作);话剧的题材开始反映宏伟的、英雄主义的事件和人物性格。到18世纪，在启蒙运动美学的影响下，上升的资产阶级代表人物已经表现为话剧的主人公(**狄德罗**,**莱辛**)。19世纪前半叶的浪漫主义作家用传说题材和历史题材、非凡的英雄人物、奔放的热情与启蒙话剧的现实主义相对立。在19—20世纪之交，话剧中的**象征主义**又重新提倡神话题材，而自然主义侧重于描写日常生活中的最阴暗面。社会主义艺术中的话剧力图全面地反映现实，遵循以前时期的**现实主义**传统，并常常以**革命浪漫主义**来补充现实主义。2.剧本的一个变种，剧中冲突的结局不是悲剧性的、毁灭性的,但情节也不带有纯粹喜剧的性质。这种介于悲剧和喜剧之间的话剧体裁在19世纪后半叶和20世纪得到特别广泛的传播。А.П.契诃夫的剧作是剧本的这一变种的鲜明例证。

华兹华斯，威廉 (*Wordsworth, William* 1770—1850) 英国诗人,所谓“湖畔派”的代表。除华兹华斯外,C.T.柯勒律治和P.骚塞也

参加了“湖畔派”。对资产阶级现实进行浪漫主义的反抗，从美学思想上把这些不同的诗人联合在一起。华兹华斯和柯勒律治合写的《抒情歌谣集》的出版(1798)标志着英国**浪漫主义**的开始。华兹华斯的美学和文学评论作品（包括《抒情歌谣集》的序言，1800)表明了华兹华斯与18世纪英国哲学传统(感觉主义、经验主义)的联系。他创作中的主要之点是忠实于自然，在华兹华斯那里，对自然的忠实具有特殊的精神方面的特征。诗歌是对人和自然的反映，其中主要的是情感方面。诗人具有更加细腻的气质，能为不存在的东西所鼓舞，因而能左右人的情感，使之加强和净化。华兹华斯把语言的朴实看作是克服诗歌的传统华丽辞藻的方法、是使诗歌语言接近口语的方法。华兹华斯诗歌中的农民题材和他对现代城市文明的敌视，也与这一立场相一致。许多浪漫主义者所特有的对童年、对其天真无邪的智慧的崇拜就是由此而来。

怀特海，艾尔弗雷德·诺思（*Whitehead, Alfred North* 1861—1947） 英国唯心主义哲学家。20年代构思出宇宙进化论哲学体系，获得“有机哲学”的称号。他的哲学思想对现代西方美学产生了重大影响。怀特海的本体论和**象征**哲学被他的学生**兰格**、Д·舍伯恩等人用于美学。而怀特海本人则主要是在他的文化哲学(《科学与现代世界》,1925;《观念的历险》,1933)范围内考察美学问题的。要想使文明能够存在下去，依怀特海看，必须具备五条原则：和平、艺术、**美**、真理与事件(传奇故事)。传奇故事无论是在整个世界中还是在美与艺术中都是推动因素。怀特海称美为永恒的对象，尽管它只存在于人的经验中。美是自然界**节奏**与**和谐**的表现。艺术在自身中不仅包含美，而且也包含真理及其他精神价值。艺术显示出活在世上的人的创造能力，这个世界充满了与人格格不入的力量。跟科学不同，艺术，如怀特海所认为的，提供价值的直观表象，对于形成人的精神世界说，它是必要的。怀特海的理论倾向于英美自然主义美学(**美学中的自然主义**)，尽管它的基础是带有柏拉图主义因素的客观唯心主义。

环境的审美安排 （*ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СРЕДЫ*） 人们对自然、对自己建造的物质-实物环境施加影响的体系，它决定社会**文化**发展的水平，反映人民的社会-审美理想与审美趣味。根据环境审美安排的性质，可以区分出艺术发展中的几个历史

时代。在环境的审美安排中，以艺术形象的形式体现出人们生存的地理特点和民族特点，人们在掌握自然力方面的实际成就，反映出社会中的社会关系与阶级关系。环境的审美安排在时间上是不断发展的；文化的种种传统以及对那些与人们生活方式中的变化相适应的新形式的不断探索都在环境的审美安排中得到表现。同时，人们可以从现有的或特意创造的环境得到审美快感，利用它来达到自己的生活理想和具体的日常生活的目的。他们可能感到与环境合不来，但可以寻求与环境妥协，适应它，创造从情感上、审美上与环境接触的特殊形式。最后，他们也可以积极地反对现有环境的缺点，把它的形式跟他们从社会方面加以否定的生活方式联系起来，并根据历史地增长着的社会需要与个人需要来改造环境，为新的、更好的、在社会方面更加公正合理的生活而斗争。在科学技术进步和劳动分工的进程中，环境的物质要素的再生产和更换加速了，也复杂化了。如果说从前这些要素的全面更换需要100年的时间，那么现在只消几十年就全换了，而且继承下来的**建筑**形式和日常生活环境的形式也改变了自己原先的实际用途和审美目的，而参加到另一种环境审美安排的格局中去。由人们生活方式的日益增加的变化和对新的材料、能源、生产工艺的掌握引起的、环境审美安排中物质要素更换过程的加速，影响到人们的审美意识。科学技术的进步导致各种不同的艺术文化中环境审美安排的原则在客观上的接近，导致日常生活需要、个人舒适观念、美与有用的相互关系观念的拉平。在资产阶级美学中，环境的审美安排在形式上日趋接近的倾向成了社会上进行社会改造的一种抉择，而为了宣传上的目的还被用作抹杀社会矛盾的手段。在社会主义社会中，环境的审美安排同马克思列宁主义美学的原则是协调一致的，并由马列主义美学所确定的审美理想来加以校正，根据社会主义物质文化与艺术文化的发展而日益完善化。在现代条件下，通过艺术形象对环境审美安排的变化进行预见的意义增强了，这一点在建筑、迪扎因、**艺术工业**、**审美教育**的计划与任务中得到反映。不过，在这里重要的是：不仅要估计到**风格**、**时兴样式**的更替机制的作用，而且还要估计到社会-经济合理性的要求(**生态学美学**)。

幻想性 (*ФАНТАСТИЧЕСКОЕ*，来自希腊文 *fantastikē*——想象的能力) 美学范畴，表示

现实中不存在的、由**艺术家**的创造性想象力产生的许多客体与过程的价值特征。幻想性、幻想性形象由于人所固有的、把周围世界各种不同的事物在头脑中联结起来并使之变形的能力而产生，并成为一种独特的手段用来表达关于现实的隐蔽能力、关于现实的秘密意义的最大胆的猜测。并不是所有非现实的东西都毫无例外地属于"幻想性"概念。它所包括的仅仅是幻想性的形象，这种形象是一种有情感意义、直观意义的、现实中不可能有的统一体。幻想性客体自认为是对隐藏在世界的经验外表背后的种种现象的概括性描述，但并不是它们的**象征**或寓**喻**；幻想性永远保持直观性与具体性的要素。如果说幻想性远远离开实物现实界会把它变成象征，那末，相反地，过分接近实物现实界则仿佛是赋予它一种超自然物的地位。但是与超自然的东西不同，超自然东西的存在人们愿意相信，而幻想性在人们眼里则永远是想象力的自由审美游戏的产物。对幻想性的感受建立在对虚构与现实之间存在着距离这一事实的明确认识上。由此可见，艺术中的幻想性作为创作理性的精细辩证法的表现是可能的，一方面是概括地譬喻式地描绘现实的诱惑，另方面是把超自然的东西叫作现实的东西的引诱，创作理性就是在这二者之间保持平衡。严格地说，幻想性通过童话题材才能最贴切地表现出来，不论这种题材是用**音乐**手段、**绘画**手段或是**文学**手段展开的。**神话**逊于童话的地方就在于：它加强幻想性的现实成分，从而暴露出它与宗教意识的联系。早在以多种形式表现出幻想性的古希腊罗马艺术中，就可以看到这样的辩证法，它表现为两个方面的结合：一个方面是对待神话主题的毕恭毕敬的严肃态度，另一个方面是试图用从容、自然的艺术手法使其有所变异。在中世纪艺术中，幻想性跟史诗、首先是跟喜欢用象征、寓喻描写现实的英雄**史诗**、以及民间故事、迷信、传说和宗教文学都曾提到过的超自然的东西直接交织在一起。在文艺复兴时代，中世纪的综合感受受到第一次严重的打击，结果，幻想性第一次开始被人理解为对现实的纯审美态度的一种表现。这个过程在**浪漫主义**文化中终于完成，浪漫主义把反思（思考、觉悟）这个稳定因素带进了"幻想性"概念。在现代艺术中，由于科学幻想作品现象的出现和发展，"幻想性"概念重新获得比较广泛的含义。这个过程的进行靠的是把现代科学幻想文学跟哲学评论体裁、政治讽

刺体裁、社会预测体裁、以及乌托邦体裁联结在一起的种种联系。

荒诞化 （*АБСУРДИЗАЦИЯ* 来自拉丁文 *absurdus*——荒谬的） 一种艺术手法，它把露骨的荒唐行为纳入艺术本文或使某种局部细节达到荒谬地步，用这种办法揭示从作为标准的常理角度来看的、其中所反映的事物状况的反常性(反作用、毫无生气)。例如，一个人同他的官衔等同，这本来对H.B.果戈里的讽刺中篇小说《鼻子》中的科瓦列夫少校来说，以及对一般官僚主义意识来说，是事物的正常状态，而这种正常状态被荒诞化手法炸毁了：科瓦列夫少校的鼻子离开了自己的主人——一个具有高官衔的五等文官，开始在涅瓦大街上走来走去，这引起了他以前的主人得意忘形的欣喜。荒诞化手法被广泛地运用于浪漫主义艺术和**现实主义**中，尤其运用于**讽刺**中，它有助于揭露日常意识所掩盖的社会存在的保守荒谬方面或反动方面。得到**列宁**高度评价的**马雅可夫斯基**诗作《开会迷》是这种运用的最光辉范例之一。荒诞化作为手法，应该与荒诞派艺术区别开来，因为在荒诞派艺术中，荒诞化被推崇为艺术观察的原则，从而荒诞化与其说揭示人类存在的社会条件的荒谬性，不如说肯定人类存在的意义的全部荒谬性。

荒诞派艺术 （*АБСУРДА ИСКУССТВО* 来自拉丁文 *absurdus*—荒谬的） **先锋主义**的表现之一；与20世纪 50—60 年代西方的文学(主要是**话剧**)和**戏剧**中的一类现象相联系的概念。作为荒诞派世界观的基础的，是存在主义哲学关于存在的荒诞性、生存的无意义性的论点。荒诞派艺术表现欧洲知识界对第二次世界大战的结果的失望，它充满绝望感、无出路感，它断言任何意识形态都要破产。荒诞派艺术认为实在现实是不合逻辑的，缺乏因果联系的；它采用存在主义的某些思想，但否定存在主义关于人的精神自由的公设，强调个性对境遇完全服从。荒诞派艺术的审美依据是在原则上同以往的传统决裂——由此产生了“反文学”、“反正剧”、“反戏剧”这些术语。荒诞派戏剧的前提是不要**情节**、不要人物**性格**；荒诞派戏剧中的人只是由失去了任何因果制约性的行为来决定的。荒诞派艺术的主要论点之一——作为交流手段的语言在退化；荒诞派作品中的人物的话语变成了形式上的、失去了意义的刻板论调，而对话、用词，作为交流的形式都被破坏无遗。荒诞派的正剧和戏剧虽然拒绝进行社会分析，否定

人的理性的力量，但是内容本身却包含了对资产阶级现实、道德、小市民常情的反抗激情。荒诞派艺术的基本手法之一就是**怪诞**，它从荒诞派的观点出发，揭示现实的真正内容，揭示现实的不合逻辑的和毫无意义的本质。像荒诞派戏剧的体裁变种悲闹剧，对于荒诞派戏剧来说就尤其具有特色，这种悲闹剧通过怪诞、**讽刺性模拟**揭露资产阶级中间人物存在的荒谬性、荒诞性。在追溯荒诞派艺术的根源时，可以看出Φ.卡夫卡、A.雅里的创作对它的影响。荒诞派艺术在Э.约内斯科(«秃头女歌唱家»、«椅子»)、C.贝克特(«等待戈多»、«最后一局»)的戏剧创作中和50年代初期在巴黎的剧院里这些剧本的上演中，最为鲜明地表现了自己。可以算是荒诞戏剧家的还有Ж.热内、Γ.平特尔以及A.阿达莫夫(从局部来看)。

黄金分割 (*ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ*或"黄金分割律") 几何的、数学的比例关系，这种比例关系就是：整体与较大部分之比等于较大部分与较小部分之比。(如以 C 表示整体，以 a 表示较大部分，以 b 表示较小部分，则黄金分割律的比例关系为：$\frac{C}{a}=\frac{a}{b}$。) 任何物体、对象、东西、几何图形，如它们的各个部分的关系都符合于这种分割，它们的特色就是严格的比例性，并产生最悦目的视觉印象(例如，希腊的帕耳忒农庙的严整的大理石柱廊，就是根据黄金分割的原则划分整个神庙的)。人体就是黄金分割的一种最简单的样式：合乎比例的、完美的身体，按黄金分割的比例应以腰部来划分，双手垂直，两个中指尖也应按这样的比例来划分人的整个身高。文艺复兴时代(**文艺复兴时期美学**)的许多理论家和艺术家都认为黄金分割律是**建筑**、**雕塑**和**绘画**的"不可违反的"规律，他们试图找到艺术的理想的(绝对的)几何基础。例如，Л.帕乔利在«论神的比例»一文中写道：一切企求成为**美**的东西的世俗物品，都得服从于"黄金分割律"。这个论断反映了文艺复兴早期的整个文化所固有的素朴机械论和数论。马克思列宁主义美学并不否认黄金分割的审美意义，同时却反对把它绝对化，认为它只不过是**比例**的一般规则的局部情况，也就是合乎规律地重复各部分的同一比例的一般规则的局部情况。艺术和审美知觉的实际规律是不能由一个"不可违反的"规则来替换的。在建筑和造型艺术的实践中，黄金分割是很少通过它的绝对形式来运用的。对艺术来说，不受严格的数学

比例限制的尺度和性格具有更加重要的意义(**变形**)。

绘画 (*ЖИВОПИСЬ*) **造型艺术**的一个种类，其特征是利用分布在某种硬质表面(框架)的色彩来表现现实的形象，这些形象依据作品的使命、占统治地位的艺术**风格**、时代和表现大师的个性得到一定的艺术**解释**。绘画利用颜色、素描、构图、笔法的表现力(表层装饰)能直观地再现现实的色调丰富性及其空间性和物质性，体现出关于大自然和人的生活以及社会过程的广泛认识。绘画的形象可以表达空间的广度和深度(透视)，可以把重点放在存在的稳定性或变动性上，可以展示生活的活力和图解抽象思想(**寓喻**、**象征**)。绘画的材料（艺术材料)和使用这些材料的技术的总和，取决于对颜料和与颜料有关的物质(油彩，胶，蜡等)的选择。因此，也就出现了绘画的变种，如油画、胶画、粉画(湿壁画)、蜡画等等。绘画语言的不同技法、艺术手法和形式，是历史地补充着和变化着的，因此从绘画出现在旧石器时代的岩壁上开始，就一直具有广泛的审美可能性来反映和解释现实，履行重要的社会职能。由于体裁(历史画，生活风景画，肖像画，静物写生）和种类(纪念性装饰画，布景画，架上画，圣像画，全景画和透景画)繁多，绘画在各个不同的社会文化生活领域得到利用，有助于解决意识形态和认识上的任务，是创作和劳动的高度发展的形式。绘画对观众产生深刻的情感上的潜移默化作用，直接参与人们的世界观、高度精神文化的形成，参与对人们进行的**审美教育**。

活动艺术 (*КИНЕТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО*, 来自希腊文 *kinētikos*——使活动) **先锋主义**的一个流派，它利用运动和现实结构、机器和虚幻想象的审美可能性，利用以电影、**电视**、录像等手段造成的以及用激光、氖或电光源造成的光学效果的审美可能性来制作艺术作品。在造型创作中利用运动的最初尝试出现于**未来主义**、**结构主义**、**达达主义**和**超现实主义**中。30年代初，美国人 A.考尔德制成由大气现象驱动的活动装置、结构。50年代活动艺术得到广泛的发展，被用于公共场所内部装修的美化。其中应用风、水、太阳、空气、电能作为动力。活动艺术把**建筑**、**雕塑**、**格拉费卡**、**绘画**、**电影艺术**的表现力结合起来，开发审美关系的、与由体育、艺术的娱乐形式所产生的效果类似的愉悦功能。**苏里奥**在其著作《美学范畴》(1956）中把观众对活动艺术的审美反应区分为两种类型：柔

化的、抚慰性的和鼓动的、刺激性的。活动艺术不论就思想倾向还是就艺术风格而言都不是完全一致的。它的一个派别反对现代资产阶级社会生活的机器化和标准化。活动艺术的献身者们制造出讽刺性地模拟机床、模拟机器人工作的自爆的机器或构件，以此否定现代科技成就的社会意义。

霍夫曼，恩斯特·泰奥多尔·阿马德（*Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus* 1776—1822） 德国作家、作曲家、画家、浪漫主义音乐美学和音乐评论的奠基人之一。霍夫曼在文学创作中巧妙地利用了浪漫主义诗歌和启蒙小说(其中包括“哥特式的”恐怖小说）的题材和技巧。由霍夫曼发展起来的独特的浪漫主义美学主要不是在诗歌方面，而是在**音乐**方面，在综合艺术作品方面。在这些综合艺术作品中，占主要地位的是歌剧。歌剧是轻松的、有象征意义的音乐作品，是自由而美好的幻想游戏，它能创造出虚无缥缈的、魔法般迷人的美的世界。因此，按照霍夫曼的看法，歌剧恰好是真正的浪漫主义艺术体裁。霍夫曼就是第一部浪漫主义歌剧«水妖温丁»(1813)的作者。他的音乐评论文章对现代**浪漫主义**的解释很广泛（认为贝多芬是现代浪漫主义的主要代表)。在他的文学作品中，时代的美学问题恰好体现在乐队指挥克赖斯勒尔这个音乐家的形象上：这是一个浮躁不安、动摇不定的音乐家，他同世界和人们对抗，因而遭受痛苦，却又无力填平这一业已形成的鸿沟。作为浪漫主义艺术的理论家，霍夫曼对德国浪漫主义的发展，特别是对**瓦格纳**的创作产生过影响。

霍姆，亨利 （*Home, Henry* 1696—1782） 英国感觉论哲学家、**启蒙运动美学**代表人物、文学评论家。他的美学著作研究的首先是审美知觉与审美感受问题，这些著作建立在用**联想**原则说明心理过程动态的联想主义心理学上。在**审美感**学说中他把**美**感与**崇高**感加以区分。在对这些美学范畴的解释上接近于英国感觉论者。霍姆把事物的内美与效益方面的美加以区别。前者可直接感觉到，而要感知后者，依他看，就必须有理智参与。但就连内美霍姆也不认为是事物本身的属性：在把内美归属于第二性的质时，他认为它是在感受者的感觉中产生的，但容许客观世界中有美的前提存在。霍姆一方面承认**审美趣味**的千差万别，一方面又诉诸审美趣味的某种标准(规范)——即作为正常人性表现的“普遍感觉”，不过他并

不是把它理解为人类的普遍本原，而是把它理解为只有有文化、有教养的人们才具有的特点，他把体力劳动者从拥有正常审美趣味者当中排除了出去。霍姆力图建立一门系统化的文学科学，提出了**体裁**、短语、诗歌韵律的分类法，分析了**风格**、**结构**、性格。同时他认为诗歌的实质在于把情感从作者传递给读者。他的分类法所固有的规范性成分反映出**古典主义**的影响，同时也包含着对古典主义诗学的过时准则的抗议照会。反映了霍姆美学观点的著作：《道德原则与自然宗教文集》（1751），《思考艺术导论》（1761），《评论的根据》（1762）。

J

讥讽（*САРКАЗМ*，来自希腊文 *sarkázō*，字面含义是：揪肉）以讽刺为方向的、尖酸刻薄的**嘲讽**，它把那些就社会后果而论特别危险的现象作为用令人大吃一惊的挖苦与嘲弄进行揭露的对象。讥讽的实质在于所影射的与所表现的（言外之意与表面意义）的故意引人注目的强烈对比。讥讽跟直截了当的揭发方式（谴责或辱骂的言语）不同的地方就在于这种嘲讽式的两面性。与此同时，嘲讽所凭借的讽喻在讥讽中则有意地削弱了，而否定的、激烈无情的评价往往赤裸裸地在本文中表露出来。讥讽也可以达到悲剧性的白热化程度。譬如，*Дж*.斯威夫特在他的抨击性文章《一个小小的建议》(1729) 中揭露那个使人们注定受穷挨饿的社会时，以一个谋臣策士的口吻尖酸刻薄地建议用一岁的儿童作食物，并强调指出，实现了这个计划就可缓解父母们的苦难处境，改善人民的经济状况。在这篇作品的题目本身中就已经有尖酸刻薄的意味了。在**幽默**，首先是在**讽刺**中，讥讽是作为风格手段使用的。

纪念性 （*МОНУМЕНТАЛЬНОСТЬ*） 指艺术作品靠一定程度的艺术概括而达到的一种审美品质，它使艺术作品气势磅礴，规模宏伟，社会意义巨大。纪念性与**崇高**这一审美范畴同源，与**英雄**和**悲剧**这些范畴相联系，它可以表现在各种不同的艺术种类中：表现在**雕塑**和**绘画**、**建筑**和**音乐**、文学和**电影艺术**中，它在每一个**艺术种类**中都带有特殊的特征。在建筑中，纪念性常常同建筑物体积的静态和厚实（巨物厚度匀称）以及规模宏伟联系在一起。但是，即使静态的整料（在建筑中，尤其在雕塑中）也可能包藏着潜在的动态（静中有动）。许多建筑纪念碑和现代建筑物向高空急剧延伸，也说明了规则中的例外情况。（勒科比西耶的龙尚小教堂显示了这样的纪念性：沉重的建筑由于利用钢筋混凝土结构而获得了动态，像风帆，像翅膀）。在绘画和雕塑中，纪念性与高度概括的形式、**洗炼**的表现手法相联系。**节奏**是纪念性处理方法的内在基础。艺术作品的纪念性不仅同对人的形象的特殊解释，而且同对时空的特殊处理办法有关。空间在感受上扩大到对整个宇宙的认识，而时间则向永恒伸延，形象因此获得巨大意义，而且往往有如宇宙之大的意义（A.鲁布廖夫的圣像画和壁 画，И.С. 巴赫的音乐，**爱森斯坦**的《亚历山大·涅夫斯基》中壮士歌式的电影形象，В.И.穆希娜的雕塑《工人和集体农庄女庄员》）。纪念性的特征是**纪念性艺术**的不可分割的特征，但架上画艺术作品也可以具有这些特征（A.A.德伊涅卡的《保卫彼得格勒》）。与架上画和雕塑不同，纪念性艺术不是用于陈列馆和家庭陈设，而是用于建筑群和公园，用于巨型公共场所，因此，它服从于**艺术的综合**的总规律——“部分和整体”的相互作用。在内容和结构的层次上，纪念性可以同装饰性融为一体。但是，单独伫立的纪念碑，例如，罗马卡庇托林神殿上的马可·奥勒留的骑马塑像，是比较独立的，不以四周环境为转移，虽然也同周围环境有联系，这是由于多样性结构规则所致，首先是由于规模和比例、台座形式所致。与装饰艺术不同，纪念性作品虽然也美化**总体配合**，但它是整体的主要部分或者说是主要部分之一，所以它使整体的其他部分在许多方面服从于自己，“控制着”周围空间，它在总体配合中占主导地位，有助于既完整又完美的图景的形成。列宁陵墓、瓦西里升天大教堂、克里姆林宫塔楼、米宁和波札尔斯基的纪念像，在莫斯科红场上的纪念性建筑群中

就发挥着这样的功能。

纪念性艺术（*МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО*，来自拉丁文*monumentum*——纪念碑）一种**造型艺术**，它包括纪念碑和纪念像，建筑物的雕塑、绘画和镶嵌艺术陈设，门窗彩花玻璃。纪念性艺术作品是和**建筑**综合在一起的（**艺术的综合**），它在这类艺术存在中具有自己完整的艺术形象、**风格**和意义。纪念性艺术具有多种多样的功能——体现重大的社会哲学和宗教的思想，使难忘的事件和大人物流芳百世，宣传和普及意义重大的社会理想（古埃及祭祀建筑的雕塑陈设，拜占庭的镶嵌艺术和歌特式的彩花玻璃，拉斐尔的壁画和米开朗基罗的《大卫》，И.П.马尔托斯塑造的米宁和波札尔斯基纪念像，20世纪墨西哥雕塑家的作品等等）。纪念性艺术的这些功能预先决定了它的形式具有巨大规模、重要意义以及崇高的思想内容和充实性，从而也就使纪念性艺术作品具有特殊的审美品质——**纪念性**。如果在纪念性艺术作品中强化装饰属性，坚持建筑的结构设计**节奏**，那么，可以把纪念性艺术叫做纪念性装饰艺术（装饰、图案装饰等等）。划给纪念性艺术作品的地点，往往是与一定的文化历史传统相联系的，这就使这些地点在当代人的意识中特别突出。考虑到纪念性艺术作品的永久性，一般都利用坚固耐久的材料，这也就赋予它们以庄严性、表现力的效果。说明复杂的寓喻形象和象征形象（**寓喻**、**象征**）的文词可以同纪念性艺术的形式相得益彰。建造起来的永久性的纪念性艺术作品，在不同时代、民族和意识形态的交替中往往遭到毁坏，或者部分得到修复（改变原来的意义）。纪念性艺术在阶级社会中的特殊意义决定于力求确立国家和最高当局的力量是伟大的和不可动摇的。纪念性艺术在社会繁荣时期获得重要意义，它栩栩如生地表现了人民群众的夙愿。在社会主义社会，作为体现和发展**列宁**早在1918年就已表述的有关纪念性宣传方面的思想，纪念性艺术积极地被利用为**环境的审美安排**、对人民进行爱国主义思想教育和**审美教育**的手段。

畸契（*КИЧ*，词源有几种说法：1.来自20世纪初德国音乐界行话*Kitsch*，意思是“粗制滥造”；2.来自德文*verkitschen*——削价；3.来自英文*for the kitchen*——“厨房用”，意指味道不好，不能派更好的用场的东西）归属于**大众文化**的最低层次的一种特殊现象，刻板的伪艺术的同义语，这种伪艺术没

有艺术和审美价值，而粗陋的、注重外部效果的细节过多。在资产阶级商业性艺术及其一成不变的刻板套子中畸契颇为常见。它像封面俗气而又花里胡哨的杂志的装帧成分那样，在**连环画**和形形色色的低级庸俗的文学作品中，在大部分影视产品中，在各种形式的生活装饰中表现出来。畸契是资本主义生产体系及其特有的侵略扩张主义不可分割的一部分。它对各国，特别是发展中国家的民族文化产生严重的消极影响。畸契的实践取消了艺术和其他生活领域中审美价值的界限。如果说**现代主义**往往只是模仿真正艺术的手法，那么畸契就是纯粹外在的仿效，把崇高的楷模降低为通俗而廉价的东西，把独创性降低为外表漂亮的大量复制的平庸之物。在这个意义上畸契包含着对于审美异化的特殊的识别征兆，使个性归入资产阶级价值圈中。作为大众文化最乖戾的组成部分之一，畸契把艺术归结为物（这一点在**流行艺术**中也体现出来），把人同艺术的关系局限在受实用主义的意识形态驱动的对于物的假精神消费。畸契以仿制品的面貌和极其庸俗化同时又是无意识的讽刺的形式出现，标志着以大众消费为目标的资产阶级文化演进的现代阶段。

激情 （*ΠΑΦΟC*，希腊文 *pathos*——感情，热情，激动） 对所描绘的事物作出的思想情感上的理解和评价，在艺术作品中对接受该作品的人们发生情感影响的“主导的感情结构”（**席勒**语）。按照**别林斯基**的意见，激情是创造真正艺术作品的不可缺少的条件，因为激情“把对思想的简单的抽象的理解变成对思想的一种充满毅力和热情追求的爱。”在古希腊罗马美学中，主人公的状态在悲剧环境的影响下发生的变化，对环境作出的紧张的暴风雨般的反应，内心平衡的破坏，都与激情有联系（“激情”与“时代精神”这一概念不同，“时代精神”这一概念指的是人的性格中的稳定的道德因素、恒定性和明确性）。**亚里士多德**把激情看做**悲剧**的必要因素，把激情说成是痛苦、恐惧和忍受。在席勒、**莱辛**尤其是**黑格尔**的美学理论中，“激情”的概念都具有内容上的规定性。席勒把激情解释为克服痛苦和人获得内心自由。黑格尔把激情引入**美学范畴**的体系，认为激情是“艺术的真正中心、真正王国”，是艺术作品的创作者和作品感受的主体之间情感上相互发生作用的因素。在激情理论的发展中，出现两种倾向：一种倾向与研究诗作风格和演说风格（**演说术**）、创造情感饱

满的热情语言的表现手段(在颂诗、悲剧、赞歌的体裁中)有关；另一种倾向把激情理解为艺术内容本身(**艺术中的内容和形式**)、艺术家对所描绘的世界的思想情感关系的因素。从这个意义上说，激情在作品中是与作品的**主题**和**思想**统一的。激情本身包含着艺术家在情感上表现出来的主观评价的立场，它使艺术作品具有某种道德-情感的气氛，把内容的一切层次和因素统一起来。这是衡量情感强度的尺度，艺术家根据情感强度在作品中确立自己的世界观原则。作者的思想感情的感受、"热情地举起的指指点点的手指"(**陀思妥耶夫斯基**语)传给艺术作品一种情感的力量，依靠这种情感的力量建立与观众、听众的深层的精神联系，打开"从心灵到心灵"的通道(席勒语)。真正的激情始终是掌握重大的和重要的问题、事件的结果，这些问题和事件的客观内容等值地反映在艺术家的主观评价的立场上，艺术家的这一立场贯穿并构成艺术作品的整个主旨。在现代**艺术学**和美学中，通常划分下列几种类型的激情：悲剧性激情、戏剧性激情、英雄激情、感伤激情、浪漫主义激情、抒情激情、讽刺激情、幽默激情等等(例如，**普希金**的长诗《波尔塔瓦》、托尔斯泰的巨著《战争与和平》具有英雄激情；**马雅可夫斯基**的长诗《弗拉基米尔·伊里奇·列宁》具有悲剧性激情；H.B.果戈里和M.E.萨尔蒂科夫-谢德林的作品具有讽刺激情；**高尔基**的革命浪漫主义激情；A.H.阿尔布佐夫的《旧式喜剧》的感伤调子等等)。

技巧　(*МАСТЕРСТВО*)　指掌握某一个(或几个)**艺术种类**的**造型表现手段**和**表演**技术的高水平(例如，诗歌中的押韵和节律；演员创作中的再现技能，身段**塑造**技巧，面部表情，口齿清楚；电影艺术中对电影摄象机、**剪辑**、仰拍和俯拍的掌握)。为了获得技巧，必须受相应的教育和职业培训。掌握技巧不是艺术家的一次性行为，而是贯穿于他的全部创作生活的复杂过程。真正的艺术家在自己的活动中无论达到什么高度，他首先要不断地向生活本身学习，生活促使他去寻找新的表现手段和手法。在唯心主义美学中有按**柏拉图**学说的精神来解释技巧的传统：把技巧看成某种辅助性的对**灵感**的补充物，并不是非有不可的东西。在国外最新的美学学派中，尤其在新实证主义中，通常把技巧只看成在原则上适用于任何内容的手法总和。无论前一种情况还是后一种情况，人们都把技巧归结为手艺，把它同**创作过程**分割开来，从

而破坏了创作过程的统一。而实际上，**才华**的力量表现在用完整的形象进行思维的能力，通过这些形象，**内容和形式**才是牢固的合成物。从马克思列宁主义美学的观点来看，技巧是二位一体的，合成的。它一方面表现为在现实生活中看出新事物并用各种艺术手段深刻分析新事物的本领，另一方面表现为本能地运用这些艺术手段达到艺术**完美**境地的本领。脱离这些手段，艺术作品干脆就不可能产生。最后结果，形式的探求与思想主题的探求是不可分割的。作品在演出、最后加工中的不足往往预示着内容有差错。内容放不到所寻求的形式中去，这要么说明总**构思**模糊不清，要么说明这些形式本身站不住脚。在技巧上假定分成两个阶段：内在阶段和外在阶段。在前一阶段，理想形象是通过某一种艺术的形式来理解的，在后一阶段，理想形象具体化为声音、话语、色彩。这里特别明显的是，用**黑格尔**的话来说，艺术家的技巧活动，“在某些方面简直成了手工技艺。”但这种活动即使在前一阶段也常常是隐蔽地实现的，因为内容的构思同时也就是内容形成的过程。作者直接在画架旁或书桌前工作，他也在边思考，边分析，这不是排除而是要求技艺高超地、有时情不自禁地拿起铅笔、钢笔和画笔。因此，技巧不是某种对于艺术**才华**固有的本性来说的外在东西，而是他内在固有的东西。

技术美学（*ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА*，来自希腊文*technē*——手艺、技能）一门科学学科，研究用**迪扎因**的方法与手段建立人的生活与工作的和谐实物环境的规律性，以期最充分地满足人的物质与精神需要。技术美学的对象有以下内容：迪扎因的一般理论问题，研究这些问题使人能够确定迪扎因的社会经济功能，弄清建立和发展实物环境的美学规律性，揭明迪扎因跟社会文化（建筑、艺术、科学、技术）的联系；人与物的相互作用问题以及与此相联系的把最佳产品名称表确定下来的课题，这使人有可能保证最基本生活过程的正常进行；对工业产品的那些跟必要的社会功能相符合的最重要的消费属性进行评价和预测的问题；研究制定迪扎因的方法、对设计形势进行分析和认识的原则和方式、科学地艺术地制作客体模型、以及研究制定建立设计思想、构思与理论的系统方法问题。技术美学的一个重要组成部分是训练与培养工业品艺术设计师的理论，这个理论建立在解决上述问题的过程中所取得的知识上，并且能促进迪扎因一般理

论的发展。技术美学虽是一门独立的学科，若离开与美学这门哲学科学的有机联系，便不可能发展。只有在这种联系的轨道上，作为科学的技术美学才有可能产生。与此同时，随着自身的发展，技术美学对美学科学产生日益增长的影响，使它的问题变得日益丰富，有时甚至促使美学重新考虑某些概念，加强它的学科间联系，扩大并加深它与实践的联系。在技术美学与一般理论美学的衔接点上，形成了后者的一个特殊部分——**生产美学**。技术美学虽同一系列技术科学相联系，却不能归属于技术科学类，象某些作者所主张的那样。资产阶级美学思想的某些代表人物在把“技术美”绝对化为美好的最高形式时，企图证明：取代传统古典美学的似乎是加入技术科学体系的现代非古典美学。这个立场反映了一种倾向，那就是不承认技术美学的人文科学方向，并阉割掉美学科学的哲学本质。技术美学跟研究人工环境即“第二自然”的各门科学的综合体有密切的联系，人工环境的特点是结构、职能作用、发展都有一定的内在规律性。系统地研究人工环境的形态学与类型学问题，对于确定更加合理地和真正人道地开发“第二自然”的途径，具有重大的意义，“第二自然”给人与天生自然的相互关系带来实质性的变化。

“技术”艺术 （*“ТЕХНИЧЕСКИЕ” ИСКУССТВА*） 一个术语，用来表示19世纪下半叶至20世纪由于艺术思想与科技进步的积极相互作用而形成的新的艺术品种。通常，归属于“技术”艺术的首先是**摄影艺术**、**电影艺术**、以及**电视**创作。它们的种特征在于利用摄影图像来解决创作课题，这些图像基本上是现实的技术复制品。“技术”艺术的最大特点是创作过程与制作过程的有机相互联系。起初，摄影、电影与电视被看作没有独立艺术意义的技术性娱乐设备，只是出于实用目的才被运用于艺术领域。这些技术现象的美学地位随着摄影艺术文化的形成而发生了变化。摄影艺术文化的形成是由于发现了摄影图像的表现能力，并把它们跟古典艺术的艺术传统和创作实践进行了对比。艺术文化的这个新形式成了这类艺术发展的美学基础，并具有这样的特点：对现实的特殊视觉，结构思维与形象思维（**艺术思维**）、**语言**与**风格**的独特性。同时，在摄影艺术、电影艺术与电视艺术的创作实践中，这种文化的基本特点要根据这些形象-艺术创作形式中的每一种形式的特点而变形。摄影图像的

利用使“技术”艺术具有能把它们跟传统型艺术从本质上区别开来的特点。这些特点中最重要的是综合性与大众性。摄影图像不仅是把现实迅速而准确地记录下来的结果，而且还使人能够保存和传递性质上各不相同的（其中包括审美的和艺术的）信息（**艺术与大众传播**）。它们能够取得绘画的特点，借助于这些特点，可以进行富有诗意的描述，这些图像在体现像生活一样真实的现实主义形象时用得很成功。刹那间的摄影图像借助于**剪辑**能够描绘现实运动的错觉和思想的发展，并能配以解说词和音响。这一切证明，摄影图像作为表现手段具有万能性，并为解决艺术综合问题开辟出罕见的可能性。这些可能性在电影艺术中利用得最为充分，电影艺术被定义为综合艺术。摄影工艺的利用使人能够规定“技术”艺术作品的印制数量，这使得这类作品拥有最广大的观众。由于这种缘故，“技术”艺术作品作为大众艺术发展起来，它们和社会历史进程和人们的个人发展紧密地联系在一起。在社会主义社会中，“技术”艺术成为文化革命和造就新人的最强有力的手段之一。在现代资产阶级社会中，它们是**大众文化**的基础，大众文化从其许多表现来看，已成为文化非人道化的同义语，也是帝国主义在全球范围内进行思想文化扩张的象征。

即兴（*ИМПРОВИЗАЦИЯ* 来自拉丁文*improvisus*——出人意外的） 指不经过事先酝酿在演出艺术作品的时刻创造艺术作品的创作行为；按指定的题目作出的幻想作品。即兴是民间音乐-歌曲创作（壮士歌、传说、流行歌谣等等）的基础。在这种创作中，词和音乐旋律是只凭记忆确定下来的。在诗歌中，即兴诗就是靠“偶然”、“有所感”而写出的小诗（**普希金**、M.Ю.莱蒙托夫、A.密茨凯维奇的即兴诗）。音乐即兴是可能有的，Л.贝多芬、M.И.格林卡、M.П.穆索尔斯基等人都有过音乐即兴。即兴在**戏剧**中的作用很大。所有飘泊无定的演员——古希腊罗马的流浪艺人、西欧的杂艺演员（流浪杂技演员）、俄国的江湖艺人，都是即兴表演者。即兴是意大利假面喜剧（另一名称是**即兴喜剧**）的基本原则之一，这里，剧本提纲是**题材**主线，剧本提纲随着剧情展开而增添即兴性质的部分。即兴性自古以来就是表演艺术的本性所固有的。创作行为（演出）的反复性，决定了不可能把已经找到的角色外形绝对固定下来，并且要求——在剧本体裁、导演构思和所创造的人物性格的逻辑的范围之

内——有必不可少的即兴表演。

即兴喜剧 (*КОМЕДИЯ ДЕЛЬ АРТЕ*, 意大利文 *commedia dell'arte*——假面喜剧) 16—17世纪意大利的一种戏剧演出。即兴喜剧及其深刻的人民性的根源,在于**趣剧**和狂欢游行(**狂欢**)。即兴喜剧贯穿着大胆的讽刺性和文艺复兴时代的爱自由精神(**文艺复兴**),是文艺复兴时代欧洲戏剧的最高成就之一。即兴喜剧的主要原则之一是**即兴**:**题材**的基础,是随着演出者的即兴发挥的作用而逐步形成的剧本(本事)。即兴喜剧的角色不是个性化的性格,而是一定的社会和心理类型,"面具"。它们分为三组:主人、仆人和堕入情网的人。即兴喜剧的表演性原素取决于它的即兴滑稽技艺,即所谓噱头。场面的动态和鲜明性、协调、**滑稽表演**、**怪诞**——是假面喜剧的特征。即兴喜剧剧团用各种方言表演,在意大利各地,后来又在其他国家巡回献艺,为欧洲的职业表演艺术开了先河。即兴喜剧对后来的欧洲戏剧产生了重要影响。它的传统表现在Ж.Б.莫里哀、К.哥尔多尼、К.戈齐的遗产中,Э.德·菲利波的创作中。20世纪的导演艺术时常求助于即兴喜剧的表现手法。

即兴演出 (*ХЭППЕНИНГ*, 英文 *happening*——偶然发生的、正在进行的) **流行艺术**的一种演剧形式,临时现编的、没有情节的、戏剧化了的动作,它展开时没有事先编制的脚本,靠的是表演者自发的、事先没有预见到的行为举动,这些举动是有意地加以荒唐化的或抄袭自日常生活的(吃饭、穿衣、刮脸等等),并希望在场的观众积极地参加进来。资产阶级的作家们企图为即兴演出作理论上的论证,断言:日常生活中的行为举止与姿态,一旦除去其日常的生活情境并因而失去其直接意义,对于观众来说,就会具有审美演出的性质,而对于表演者来说,则变成了逐渐消除受压抑的、进攻性的、情欲的和其他无意识的动机的手段。即兴演出的参加者在故意弄得十分荒唐的、集体行动的情景下往往是由于集体歇斯底里的氛围的诱发而干出的愚蠢的行动(例如,共同消灭一架新钢琴或一辆汽车,用大量肥皂泡沫或用某些物品、食品耍花招),被说成是弗洛伊德主义个性理论的证明。在这里正是非理性的成分被他们说成是具有特殊审美意义和心理分析意义的东西。

加缪,阿尔培 (*Camus, Albert* 1913—1960) 法国作家、论说文作家、接近**存在主义**的哲学家。加缪的美学观点同其哲学的和作家的定

向一样都经历了明显的演变。战前时期，加缪作为法属阿尔及利亚出生的人坚持人必须同无限绵延的大自然融合的思想。从这些思想出发，他认为艺术是这样一种现象，人同它打交道就能暂时克服人在世界上的偶然性感觉。加缪的审美意识和创作是一个具有个人主义和人道主义倾向的矛盾的混合体，但在参加反法西斯抵抗运动的影响下人道主义占主导地位。在战后年代，加缪成为处于存在主义思想（世界的无序性和人的存在的偶然性）影响下的欧洲知识分子的思想的主宰。在加缪的世界观中有强烈的斯多葛主义因素，号召人用暴动来反对其存在的荒谬和不可克服的恶（小说《外方人》，1944年；反法西斯寓言小说《鼠疫》1947年）。加缪在50年代接近**萨特**并赞许他关于文学“参与”世界事务的思想。但与萨特不同，这一时期在加缪那里暴动的概念不仅仅是对存在的荒谬的否定，而且是对在艺术中得到表现的自由、团结、爱这样一些全人类价值的肯定。在这里加缪强调了暴动和革命的对立和作为其结果的艺术和革命的对立。他认为建立强制性新秩序的一切历史革命都同艺术势不两立，因为艺术是反对任何压迫的永恒的暴动的体现。**艺术家**力图按照自己的方式克服世界的混乱状态，通过作品赋予世界以统一性和“风格”，艺术家应从“世界总体的丑陋不堪”中抽取出能确立**美**的东西。加缪认为，艺术家创造的美有助于人们去“爱这个有限的和必亡的世界，认为它比什么都好”。加缪在考察艺术和现实的关系时批驳了**形式主义**，因为它脱离了世界。但同时他也批判了**现实主义**，认为它似乎过于沉溺于生活。加缪认为，体现最高艺术的真正的风格是避开这两个极端。只有当艺术家利用现实界的要素并加以自由的编排，“组合成一个统一的、有界限的世界”时，才能产生真正的风格。加缪指出20世纪抗议的两种形式——革命和艺术，但他选择了后者，认为艺术是“真正的暴动者”，是对现有的东西的永恒的创造性的抗议。加缪肯定了艺术家对时代和人民的责任和他应该表达的人民的愿望，但同时却否认艺术创作的阶级制约性。在加缪看来，艺术家是“普遍”利益和价值的没有阶级倾向的表达者。在加缪的这一原则以及整个美学中，都表现了小资产阶级意识所具有的矛盾性。表现了加缪的美学观点的主要著作有：《西西弗斯神话》(1942年)、《1944—1948年大事记的迫切性》(1950年)、《造反者》(1951年)、《在瑞典的演说》

（1958年，就荣获诺贝尔奖金事）。

剪辑 （*МОНТАЖ*，法文 *montage*——装配，由现成的部分构成整体） 建立艺术中的时空**结构**的方法之一，它在20世纪的艺术文化中，首先在**电影艺术**领域获得了发展和原则的理论认识。电影剪辑的基本要点在于：把拍完的胶片加以缩减和结合（剪接和拼合），目的是为了对银幕上移动的现实画面作必要的限定并达到所求的连贯性。早在电影艺术的初期，就已发现用所谓平行剪辑的方法——根据影片的题材，使两个同时展开的相互联系的情节（例如，追捕和逃跑）的短小片段交替出现，就可能在情感上影响观众。后来，电影的实践和理论达到了把剪辑理解为一种特殊的表现手法。在美国导演Д.У.格里菲斯的《党同伐异》（1916）中实行了有关人类史的不同时代的四个题材的平行剪辑，从而明显地揭示了剪辑的功能：剪辑是通过概括和隐喻来理解主题的手段。在揭示和掌握剪辑的思想艺术可能性方面，20年代苏联电影的革新家导演的理论和实践活动起了奠基性的作用。Л.В.库列绍夫的实验表明，由于相近镜头的内容发生变化，同一个镜头可能具有不同的思想情感的意义（"库列绍夫效应"）。在**韦尔托夫**的影片中，在文献纪录材料上，一贯运用并发展剪辑这种"收集形象"的方法，专门拍摄或从其他影片中摘取文献纪录镜头，形成抒情政治性表达的统一结构。剪辑作为从含义上和节奏上分解调整故事情节的有效手段而在**爱森斯坦**、**普多夫金**、**多夫仁科**的影片中获得了发展。苏联剪辑学派的创作经验和理论经验已经成为世界电影艺术文化了。通过电影经验来实现和认识的剪辑文化，是树立和接受艺术形象的某些共同审美规律性的具体表现。在电影之后或与电影同时，其他**艺术种类**也运用了剪辑原则。在**梅耶霍德**的戏剧中，把剧情按重点划分成几个片断，在В.Н.亚洪托夫的《一个演员的戏剧》中，把不同种类的文学性台词加以对照，在Э.皮斯卡托尔的《政治戏剧》中，用剪辑布置场景（后来**布莱希特**发展了这一原则），Э.利西茨基（Л.М.利西茨基）通过照相剪辑形成了形象政论作品——所有这一切都是20世纪艺术中剪辑方法的表现。例如，**马雅可夫斯基**的长诗《好！》的结构证明在**艺术文学**中剪辑原则的现实意义。现在，剪辑的概念已经成为**戏剧**、**造型艺术**、音乐、文学的理论日常用语了，它是创作实践的有效结构可能性之一的标志。它不仅适用于20世纪

艺术文化的创作经验，而且适用于过去的各个不同时代的艺术现象。在爱森斯坦的理论著作中，这一概念被用来说明19世纪俄国文学的古典作品中散文描写和诗作片断的结构。这样的分析解释揭示了电影剪辑文化的审美起源及其在过去时代的艺术经验中的根深蒂固。

建筑（*АРХИТЕКТУРА* 来自希腊文 *architéktōn*——建设者） 1.**艺术种类**，它的目的是建造符合于人们的实用需要和包括审美需要在内的精神需要的建筑物。2.把艺术、科学和技术因素综合于一身的、设计和领导建筑物建筑过程的活动。3.世界通史的某个阶段的建筑物（古希腊罗马建筑、哥特式建筑、文艺复兴时代建筑、巴洛克式建筑，等等）或民族文化史的某一阶段的建筑物（印度建筑、彼得以前罗斯时期建筑、哥伦布发现美洲以前时期建筑，等等）的全部特征。除纺织和制造工具、**绘画**和**塑造**以外，建筑是人类最古老的技能。民间建筑发源于这种技能，形成了它的地方特色，达到适应自然气候条件和人民生活方式的**完美境界**。建筑作为艺术的领域，是在美索不达米亚和埃及的文化中形成的，到公元前27—25世纪达到最高的繁荣时期（萨卡拉和吉兹的金字塔，乌尔的齐古拉特祭祀塔，等等）。作为创作者的艺术，建筑到公元前5世纪才在古希腊形成：除帕耳忒农庙、雅典卫城的山门这样一些完美的艺术作品外，它们的作者的名字和他们写的关于建筑物的书——建筑理论的开端就已广为人知了（**艺术中的著作权**）。到1世纪，就形成了对其他艺术而言的独立的一系列有关建筑的理论知识（罗马建筑师维脱鲁维的论著《建筑十书》）。建筑理论作为艺术活动在意大利文艺复兴繁荣时期得到了新的推动（**阿尔贝蒂**、帕拉迪奥的论著）。在17—18世纪，建筑的理论和实践在艺术学院成了主导的学科，进入**美艺术**系列，并在其中占主导地位。在19世纪，在建筑结构日臻完善的情况下，建筑作为一个艺术种类经受了危机：外部形式脱离了建筑物的结构，这就导致折衷主义的装饰主义。在现代阶段，建筑在城市建设设计、技术设计、**迪扎因**和艺术活动本身之间占有中间地位。建筑在自己的整个历史发展过程中，是社会经济结构、社会中占统治地位的意识形态和审美价值体系的具体表现。直到19世纪中叶，建筑同绘画、**雕塑**、实用艺术是综合在一起的，并在它们之中占首要地位，决定了风格（浪漫主义风格、哥特式、文艺复兴时期的风格、**巴洛克式**、**古典**

主义)。从19世纪末叶起，建筑在绘画风格的形成中把领导地位让给了雕塑:**现代艺术派**、**结构主义**。20世纪初期建筑大师们试图使建筑在艺术中间重占首要地位（勒科皮尤泽、格罗皮乌斯、К.С.梅利尼科夫等人)，结果没有成功。现代西欧建筑的特色是新古典主义、技术主义和新折衷主义(后期现代主义)倾向的同时发展。建筑在艺术史中的明显作用预先决定了它在美学发展中的地位，在古希腊罗马时代，**苏格拉底**、**柏拉图**、**亚里士多德**指出了建筑实用的首要性；在中世纪，**奥古斯丁**、**托马斯·阿奎那**强调指出了建筑的象征主义意义；在文艺复兴时代，**阿尔贝蒂**等人提出了"实用一坚固一美"的公式是建筑的基础；在近代，**狄德罗**、**莱辛**、**歌德**、**黑格尔**把建筑同艺术史的分期联系起来。建筑理论发展的最新阶段研究了城市建设问题(A.布宁、K.林奇)、建筑形式的符号学问题（P.阿伦海姆、A.伊孔尼科夫)、建筑创作的审美问题和心理学问题，从而丰富了建筑。社会主义社会对建筑的发展给予极大的注意，建筑不仅是满足劳动者的精神需求的重要手段，而且是满足他们的物质需求的重要手段。

结构 （*КОМПОЗИЦИЯ*，拉丁文*compositio*——编制，结合）艺术作品各部分的具有重要意义的相互关系。结构概念对各种**艺术种类**都有现实意义。最初它是根据文学本文的材料制订的（**艺术本文**)。在**亚里士多德**的《诗学》中就为这个概念奠定了基础。造成韵律系列的重叠和打破重叠(**对比**)是结构的重要成分。结构总是具有含义上的意义，在语文性的本文中则具有语义学的意义。结构的种类是多种多样的，囊括了艺术作品的所有组织形式。例如，在诗歌的文字中，它包括环状呼应——诗段的开头和结尾语义成分的重叠：

> 我总是同你在一起，即使不自
> 由的巨掌把我紧逼，
> 无论是昼是夜，整天整天地我
> 总是和你在一起。
>
> （A.费特）

诗歌本文中诗段间的相互关系，也是一种结构现象。但丁的《神曲》分为3部，每一部篇数相应(《天堂》和《炼狱》各33篇，《地狱》作为不完善的表现在结构上也反映出它的"不规则"，包含34篇)，每一部都以"星"这个词结束，全诗均用三韵句法(三行诗节)，所有这些都有其深刻的哲学和艺术上的理由，是结构完美的典范。像诗歌中的十四行诗、回旋曲，散文中趣闻、圣诞故事这样的体裁，完全是由结构的类型决定的。在

大型的散文体裁中，作用最大的结构成分是**题材**。**普罗普**指出，所有各种神话故事都有统一的题材结构公式。在中篇和长篇小说中结构的构成取决于**情节**（本文中各种插叙在结构上的关系）同题材(即作品中所叙述的事件的逻辑结构顺序）的关系。**车尔尼雪夫斯基**的《怎么办?》可以作为情节和题材冲突的例子（这种冲突在这里带有模拟和逃避书报检查的性质）。这部长篇小说是以桥上的自杀的插叙开始的，这一插叙打破了它的自然的时间顺序。在文学研究中制订的许多结构方法带有一般审美的性质，也为别种艺术在考虑到它们的艺术语言的特点的情况下所采用。例如，在绘画中可以讲**颜色**的结构(色调)和线条造型结构；在建筑中可以讲正面的、立体的和深度空间的结构；在电影中讲**剪辑**的、照明的、音乐音响的、剧情的结构；在音乐中**音调**和**节奏**关系具有重要的意义。结构是艺术作品中各个层次、层面的构造的规律。它使感受的主体得以从部分走向整体，从艺术形式的一个层次走向另一个层次，从作品的浅表意义和涵义走向它概括的内容，以及相反。

结构-符号论美学（*СТРУКТУРНО-СЕМИОТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА*，来自拉丁文 *structura*——结构、布局、秩序，和希腊文 *sēmeiōtikē*——关于符号的学说） 把艺术看作特殊的符号语言或符号体系、把一件艺术作品看作这个体系的符号或符号序列的理论。结构-符号论美学最早的观点于 20 世纪 10—20 年代之交在俄国形成，而且主要是在莫斯科语言学小组(П.Г.鲍加特廖夫、Р.О.雅可布逊、Г.О.维诺库尔、Г.Г.施佩特等人)和诗歌语言研究会(**什克洛夫斯基**、**艾兴包姆**、**特尼扬诺夫**等人）的范围内。在这种或那种程度上参加了这些观点的制定工作的，还有与上述学派接近的研究工作者(Б.В.托马舍夫斯基、В.В.维诺格拉多夫和В.М.日尔蒙斯基)。由于学者们的注意力首先是集中于研究艺术作品的形式或形态学问题，他们的研究也就获得了“形式”学派或“形态学”学派的称号。Г.Г.施佩特建立了结构-符号论美学的一个变种，他在自己的《美学片断》(1922—1923)中第一次阐述了艺术作品按照包括意义层次在内的诸层次进行循序描述的原则，在形式派的著作中这个原则基本上没有探讨过。在施佩特后来的著作中，揭示了社会环境和文化历史背景在形成艺术作品的意义方面的作用。在20

年代，对艺术作品进行纯形式主义研究的一些极端，在维戈茨基和巴赫金的学术著作中受到批判，此二人对结构-符号论美学后来的观点产生了重大影响。1928年，雅可布逊和特尼扬诺夫（后者不同于极端形式主义者，他以前主要研究诗歌语言的语义学方面）发表了纲领性著作《文学与语言研究问题》，书中明确、简练地表述了从文学艺术跟其他历史的、社会-文化的系列的对比关系中对文学艺术进行结构研究的原则。结构-功能美学理论的进一步研制是在巴黎语言学小组范围内进行的；小组的参加者P.O.雅可布逊、穆卡尔佐夫斯基、П.Г.鲍加特廖夫和 H.C.特鲁别茨科伊建立了结构-符号论美学的观点体系，它得到国际上的承认，并且迄今对世界美学思想产生着影响。这个体系的中心是关于审美功能和审美规范的学说。后来，针对文学艺术制定了详细的功能分类的，还是那个雅可布逊。H.C.特鲁别茨科伊的美学著作也跟巴黎语言学小组的活动有联系，他不仅把结构方法运用于诗歌与散文，而且也运用于民间文学创作与音乐创作(民间创作)。对于整个巴黎语言学小组来说，具有特征意义的是注意艺术作品的符号学方面，使艺术作品近似于自然语言的符号。结构-符号论美学上述体系的正面经验在马克思主义的(包括苏联的)艺术理论和美学中得到进一步的发展。特别是在莫斯科-塔尔图符号论学派的美学著作中，这些传统被继承了下来，在这些著作中艺术被看作符号体系，艺术作品被看作按照这个体系的规律建立起来的艺术本文。M.M.巴赫金和法国语言学家Э.邦佛尼斯特认为，语言体系与审美客体之间是有区别的，在前者，符号可以分解为几个部分(自然语言的形位型和音位型)，在后者，则不能分解为这样几个部分；在这种思想影响下，对自然语言和其他模拟体系进行了明确的划分；有些艺术种类，象电影艺术与绘画，原则上不能用结构语言学制定的方法来研究，因而对这些艺术种类的符号论分析被赋予重要的地位。莫斯科-塔尔图学派是密切结合着文化学研究来进行美学研究的，这一点尤其表现在对艺术中象征的起源的研究上，该项研究是由普罗普、爱森斯坦、巴赫金、O.M.弗赖登贝格等人思想的发展而进行的。莫斯科-塔尔图学派的结构-符号论美学的特点是探索跟其他科学的实际联系，其中包括跟数学(诗的数学研究)与自然科学的联系。在结构-符号论美学的组成中，人们通常把

法国流派突出出来，它是在**莱维-斯特劳斯**思想的强烈影响下形成的。人们常把他跟随笔作家P.巴尔特以及其他一些作家的名字联系在一起，在这些人的作品里，结构-符号论的处理方法与其说是美学观点的表现，不如说是为作者风格着色的“写作”(法文 ecriture)方法。对比较接近理论问题的法国结构主义者(A.格列马斯、Ц.托多罗夫等人)产生了影响的，是在美国逻辑学家Ч.皮尔斯的符号学著作的影响下发展起来的结构-符号论美学理论(**美学与符号学**)。Ч.**莫里斯**以及其他美国逻辑语义学与句法学专家曾将皮尔斯初步拟定的并在符号学的这些领域中得到加工与锤炼的符号分类法运用于研究**造型艺术**。近年来，人们开始看到，结构-符号论美学的各个不同体系间的接触有所发展。苏联的美学科学利用了对艺术的结构-符号论分析以及工作上的、价值论的、社会学的、文化史的方法，同时也驳斥了把这种分析作为包罗万象的方法论加以绝对化的作法。

结构主义 (*КОНСТРУКТИВИЗМ*，来自拉丁文 *constructio*——结构) 1、20年代苏联艺术文化中的一个流派，它把艺术创作的结构技术方面置于首位。结构主义的有代表性的做法是批判艺术中的静观态度和架上制作作风，力图在艺术创作中实现结构上的合目的性、合理性，功能上的根据充足和经济的要求。结构主义以独特的方式反映出20年代革命业余文艺活动的热情，并提出这样的要求：把艺术变为生活结构，即变为能对实际社会生活活动作出安排的各种合目的性形式的创造活动。结构主义思想以不同的形式反映在各种艺术中(例如，绘画中К.С.马列维奇和Л.М.利西茨基的创作，**梅耶霍德**的剧院舞台等)，但只有在实用艺术和**建筑**中才有其发展的天地，因为结构性和功能性的要求同这些艺术发展的客观趋向是一致的。至于在音乐、文学、造型艺术方面，要求把艺术创作变为功能性实践性的结构则是站不住脚的。结构主义的一些拥护者很快就抛弃了它的极端性，成为为社会主义艺术而斗争的积极战士，另一些人(例如Л.М.利西茨基、A.M.罗琴科)从抽象的创作物走向实际的创作物，成为苏联第一批**迪扎因**设计师。那些坚持结构实验的自身价值的人则置身于**现代主义**阵营。建筑中的结构主义是在“生产艺术”论的影响下形成的，它的代表人物(韦斯宁兄弟、M.Я.金兹堡、И.И.列昂尼多夫、К.С.梅利尼科夫等)在他们的设计和理论工

作中实际上为苏联建筑和城市建设奠定了基础，制订了艺术设计的原则，成为国际博览会中最早的苏联展览馆的作者。结构主义对德国的包豪斯和西欧**功能主义**的美学理论的形成产生过有力的影响。2、20年代末至30年代中期的苏联建筑**风格**，其特征是结构的格拉费卡式的清晰，不加装饰，水平的“带状”窗户、无窗平面与安玻璃的楼梯的垂直带的交替。在这个意义上结构主义是表征一批各不相同的大师们的风格的总括性概念，这批人包括M.Я.金兹堡、И.С.尼古拉耶夫、Б.М.约凡(莫斯科的居民综合建筑和“突击手”影院的设计者)、Г.Б.巴尔欣（莫斯科《消息报》大楼的设计者)等建筑师。

节日（*ПРАЗДНИК*）直接纳入社会文化现实内容的审美和艺术活动形式。它由于许多因素的作用而产生，但整个说来，受社会存在的动态的制约，并且来自社会存在的节奏，在这种节奏中，人们按特殊方式来意识和感受生活的某些时期(阶段)，指使他们采取与平时不同的行为和活动方式，要求他们参加庆祝节日活动。节日有许多界限和含义。可以从不同的角度来考察和评价节日，社会学、民族学、文化学和其他学科就是这样做的，它们在解释节日时都分析了自己的方面。美学确立了更广泛更普遍的节日观，把节日看成一种审美创作，这种审美创作直接同作为社会存在物的人的生命活动本身交织在一起。美学认为节日是审美文化的重要的“原发性的和不可磨灭的范畴”（**巴赫金**语)，是同审美文化的高级形式(**美艺术**)相互发生作用的环节，它保证审美文化的正常发展和系统一致。节日自古以来始终具有审美内容。审美内容就在于庆祝节日活动这种现象本身，也就是恰恰在于节日所特有的那种生命活动，始终是(1)集体的，出现在人们之间已经存在有精神联系的地方，这些联系因这种生命活动而更加巩固；(2)无论如何是有组织的，通过仪式、礼节、游戏、竞赛或某种更复杂的礼仪的形式表现出来；(3)在空闲时间展开，用马克思的话来说，空闲时间就是发展人的创造性才能的“空间”；(4)要求有特殊的、有价值意义的和用色彩装饰一新的地点；(5)与人们的思想意图、与人们的社会宿愿、与人们对美好幸福生活的希望联系在一起，并且力求做到这一点，哪怕是短暂的、甚至是昙花一现的现实，但毕竟是现实；(6)与一整套生活中的文化实际事物和审美实际事物相结合，这些实际事物在节

日之外是不出现的(如特别的习俗、传统、举动、物品、标志、**象征**、交往标准、口头惯用说法和手势、嘲讽、玩笑、娱乐、服装、进餐、赠礼等等)。节日既然是这种生命活动的集中表现，就从审美上把个人生活和集体-团体生活的时间加以组织和重新安排。节日把这种生活同社会历史生活的节奏和自然(宇宙)的节奏加以比较，给它带来了充实、完整、**和谐**和**美**的因素。节日，按本质来看，就是生活本身，它在审美上面目一新，有声有色，生气勃勃，它也是艺术创作发展的强大推动力。某些**艺术种类**(戏剧、舞蹈等等)就是直接从节日的怀抱里诞生的。几千年来与节日相联系的有：**建筑**和装饰艺术；文字创作艺术——诗歌、**话剧**、**喜剧**；**音乐**和舞蹈，**歌曲**和轮舞；塑造艺术——**绘画**、**格拉费卡**、**雕塑**等等。节日与艺术有经常不断的接触，并发生相互影响，节日丰富艺术，艺术也丰富节日本身，然而，节日并不奢想把自己与"高级艺术"等同起来，即使是在节日似乎建立在仅仅一些艺术和这些艺术的综合化的基础上的时候——例如，在某些现代戏剧演出的场合。把这种类型的节日看作新的综合艺术种类，是没有根据的。节日虽然直接同生活本身编织在一起，它却不反映生活，也不认识生活，而是根据理想世界的观念从审美上使生活面目一新，而节日在这个时刻是与这种观念相联系的。

解释学与艺术 (*ГЕРМЕНЕВТИКА И ИСКУССТВО* 来自希腊文 *hermēneukos*——阐释，解释) 解释学在古代就已经产生了，当时它是解释先知预言的方法，也是解释所有寓意和多义**象征**的方法。古希腊哲学家和语文学家，特别是新柏拉图主义者(3—5世纪)和所谓亚历山大学派(公元前3—2世纪)的代表人物们，曾借助于解释学来解释古代诗人、首先是荷马的作品。在中世纪，解释学首先被应用于解释圣经。新教的神学家们特别注意研究解释学，他们认为解释学是揭示经文"真谛"的手段。随着文艺复兴时代独立于神学的古典语文学的形成，解释学成为把古希腊罗马文化遗产译成当代活语言——意大利语、德语和法语的艺术。在近代，对深入研究解释学理论作出重大贡献的是德国新教神学家和哲学家Ф·施莱尔马赫(1768—1834)，他使解释学摆脱了只研究基督教教义经书或只研究古希腊罗马古典文学典范的方向。解释学被施莱尔马赫看作分析包括艺术本文在内的文化-历史本文(过去

的文化遗产)的全能的方法论工具，它能帮助人通过句子和全作品的风格、言语、结构的特点把该作品理解为属于一定时代的作者的个性的表现。在施莱尔马赫看来，解释学似乎能使铨释者(**解释**)仿佛重复艺术作品创作者的创作行为。但是，如果说在创作者的上述行为中无意识的因素对有意识的因素占据优势，那么，在铨释者的创作中有意识的因素就应该支配无意识的因素。在这里，施莱尔马赫依据的是德国**浪漫主义**的美学原则。解释学是一种圆圈运动(“解释学上的圆圈”)——这个定义也是他下的。艺术作品铨释者面临的任务是把作品的诸部分重新建构为一个整体。他试图从某种预先想到的整体的意思出发来揭示各个部分的意思；反过来，对各个部分的分析又使他每次都得以对整体的意思作出校正，对自己“原来的理解”作出修改。德国哲学家B.狄尔泰(1833—1911)把解释学解释为一种与自然科学认识不同的人文(历史)学科认识的方法。在他看来，这种方法距离艺术地理解世界比距离科学地建构世界更近，因为，这种方法的基础是对完整的内心-精神生活的理解。人文科学与艺术相接近的思想正是从狄尔泰开始的，尽管他本人在谈到人文科学也有必要作出具有普遍意义的成果(与艺术不同)时，曾试图在人文科学与艺术之间也划出一个分水岭。解释学问题在资产阶级哲学范围内的发展始于20世纪20年代，并且是循着**海德格尔**存在主义的轨道进行的。海德格尔认为人的存在的解释性特征就在于人的存在的“语言性”。在他晚期的著作中，解释学不是被看作对存在的解释，而是被看作存在的完成，看作“存在的命运”的实现。存在是解释性的，因为它“提供消息”，说明“命运”；这个消息是由语言带来的，并且多半是通过伟大的诗人。海德格尔的学生、德国哲学家Γ.Γ.伽达默尔(生于1900年)发展了解释学的理论，依据这种理论，对历史构成物、文化现象的理解的体现者是具有游戏性质的语言。自然语言的言语以意义作“游戏”，不等同于自身，并以此与科学术语区别开来，在后者中“游戏”的成分被消除了。语言的这种特点，据伽达默尔看来，在诗歌中表现得最为明显，因为诗人的言语正象预言者的言语那样，永远都是非单义的。他认为对待艺术作品的正确态度在于直观其独立自在的、自我完善的存在。伽达默尔虽然强调传统给予人的先入之见在评价艺术时的作用，然而又把传统变成游戏或无限反思的客体，这就不

能不导致怀疑主义和主观主义。在我国美学和文艺学中详细研究解释学问题的是**巴赫金**。在他看来，要理解别国的文化，并不需要“迁移”到别国的文化环境中去：要想了解他人，重要的是自己始终是自己。这并非游戏的立场，而是十分严肃的对话。在这种对话中，对话者既不企望否定自己，也不企望闭关自守。解释学研究法，作为**艺术批评**的工具，尚处于形成阶段。但现在我们就已经能够挑选出它的几个有助于解释艺术本文的主要作法：1)批评家通过同文化传统(**传统与革新**)、同现实作比较来理解本文；2)“深入领会”——即悲喜与共地渗入到本文的艺术逻辑中去；3)通过把艺术形象同自己的个性、自己的审美经验加以对比的办法理解本文；4)扩大精神视野、拓展感受艺术作品时的处境(现实、文化、个人经验)。真正科学理解的解释学会提出这样的问题——在艺术作品背后应该看到什么(作者的个性、作品产生的历史时代，文化传统，等等)，会致力于揭示作品的具体-历史内容，并以整体观点去对艺术作品进行分析。

接受美学 (*РЕЦЕПТИВНАЯ ЭСТЕТИКА*，来自拉丁文*receptio*——接受，接收) 现代西方美学派别之一，形成于60年代末。通常认为Г.Р.尧斯(联邦德国)1967年发表的论纲是接受美学的第一个原文文献。接受美学的出发论点是：只注意艺术作品和创造艺术作品的行为，还不能理解艺术。为了理解艺术含义，必须提出并确定艺术含义在两个因素——艺术作品和接受艺术作品的主体(接受者)——之间的幅度，放弃关于艺术含义和作品的硬性的单义结合这种想法。在这个论点的后面，有多年接受历史研究的实践(在这些研究中积累了关于接受的历史变化的事实)，以及社会学研究读物的实践，这种实践使人们有可能揭示出在一种历史情景范围内对待艺术作品的广泛的、内在矛盾的领域。接受美学是作为理解并克服困难的尝试产生的，这种困难与接受艺术和艺术含义的移动性的事实有联系，与对某些艺术作品的评价上的摇摆性和矛盾性有联系。接受美学批判了艺术本文独立自主性思想，并宣布全部传统美学是“内在论的”，从而不值得信任。尧斯把接受美学同美学中的范式(概念体系、模式)交替联系起来，不是偶然的。为了理解和说明在艺术作品同接受者相遇时艺术作品发生了什么变化，在接受美学中引用了若干往往从解释学的**解释理论**(**解释学和艺术**)中借用来的

概念。其中之一就是“发生作用的历史原则”，按照这一原则，为了理解艺术作品的含义，要求分析艺术作品进入**文化**的整个历史，仔细考察接受艺术作品的全部历史阶段，阐明理解艺术作品的倾向。接受美学断言，在实现艺术感受时，会看到作品的发挥功能和接受者的文化生成经验相互作用的全部过程。它们的相互作用、相互渗透受到历史的制约，具有具体的各式各样的“视界”。因此，并非作品的物质结构才是艺术意义的载体，而艺术意义，既然按其性质来说是社会的，那末它就固定在社会空间之中。接受美学强调艺术感受中的差别的客观性，公正地说明产生这些差别的原因在于作品的历史文化功能的发挥和接受艺术的人的精神素养的水平。同时，接受美学作为一个派别，它的思想纲领仍然是矛盾的。接受美学一心想解决现实的、迫切的美学研究问题，但它却不能提供对这些问题的全面的、详尽的分析。这是因为接受美学的代表人物拼拼凑凑地从其他概念体系——解释学、结构主义、语言学等等中抄袭个别片段，而这些抄来的东西很难彼此协调，往往直接相互矛盾。接受美学虽然正确地强调指出了以与读者的对话为转移的艺术作品含义的移动性，但把这种移动性绝对化，没有考虑到作品中所包藏的含义的稳定程序和阅读作品的不同方式的界限。

节奏（РИТМ；希腊文 *rhythmos*——有节奏的活动） 艺术中的形式形成手段之一，它以相似因素和关系通过可比间隔在空间或时间上的合乎规律的重复性为基础。节奏同时完成分解和整化审美印象的功能。艺术节奏有开头和结尾，有高潮的中心（**高潮**）和发展。艺术节奏的特色是在重复着的形式和间隔体系中有重点和空白，使对比原则活跃化，目的在于表现一定的思想-艺术构思，改变单调乏味和千篇一律的艺术本文结构。艺术中的节奏范畴是同表现有序性的节拍范畴紧密相联系的，而有序性的基础是遵循**尺度**。这是任何艺术种类中的任何重叠体系的语言、公式或艺术标准。一定的节奏也造成违背和不违背这一标准的统一。有些艺术种类和体裁的结构首先把人的理想、感情、情绪模式化（例如，在**建筑**、图案装饰、**音乐**、**舞蹈**、诗歌中），在这些艺术种类和体裁中，形成了相对稳定的、传统的节奏体系，基本的节奏外型或固定的节奏交流声的体系。节奏在**电影艺术**、**绘画**、艺术散文中比较不规范，尽管在这里节奏作为表现手段也有重要意义。艺术节奏依据客

观世界中存在的节奏规律性，同时它是同人的知觉的心理生理本性相关联的。

杰作 （*ШЕДЕВР*，法文*chef-d'oeuvre*——典范作品） 完美的**艺术**作品；在内容很艺术、形式富有**思想**性的情况下达到的“内在和谐的情景”(**黑格尔**)。杰作的突出特**点**是艺术家的美学思想、深刻**构思**与它们在艺术作品中的**体现**完全相符。“在一部艺术作品中，内容意义重大又很新颖，其表现也十分美，艺术家对对象的态度十分诚恳、因而也十分真实，只有这样的作品才是完美的艺术作品”(**托尔斯泰**)。对于杰作说，有典型意义的是构思的完备性和内在的**和谐**，即使艺术作品的特点是特意表示出来的有表现力的修辞学，即使它所反映的是不和谐的现象（米开朗琪罗的晚期作品，勃洛克的长诗《十二个》，Д.Д.肖斯塔科维奇的《第七交响曲》)。杰作是艺术中的**美好**在个体上的无与伦比性的表现，它以各个部分令人惊讶的天衣无缝、混然一体叫人拍案叫绝(**谢林**)，同时又以每一个部分本身的生气勃勃、栩栩如生令人叹为观止(黑格尔)。**别林斯基**认为：“思想与形式、形式与思想的有机统一和同一往往是一种天才性的财富”。这样的作品“一向是罕见的，将来也会是这样”；在一代人的时间里，每个艺术领域顶多出现一两部。杰作的特色是盖世无双，高耸于许多其他艺术作品、甚至是天才作品之上，即使和那些在民族历史传统和风格传统上与它相近的作品也无相似之处。天才艺术家的名字是家喻户晓的，其中的每一位都不是创作了一部、而是许多部杰作(莎士比亚、莫扎特、罗西、**普希金**、肖斯塔科维奇)，另一些人是因一部杰作而驰名(塞万提斯的《堂吉诃德》就是这样的，他的其他作品同这部作品比起来只不过是一幅杰作的画框而已)，第三种人是在创作道路的某一阶段上以创作出一部杰作而结束其探索(伦勃朗、鲁本斯)。艺术文化史上有不少杰作，其作者一直是无名的，而其作品本身也只是在过了数百年之后才被公认为杰作(A.鲁布廖夫的《三圣像》)。19—20世纪的民俗学家、民族志学家、艺术理论家、考古学家在包括苏联在内的世界各地发现了**民间艺术**与古代文明的不少杰作。光发现杰作是不够的，重要的是使杰作成为现代审美文化的活跃的总储备量中的一部分。杰作在审美文化中的意义是巨大的。按照黑格尔的生动描绘，杰作的“完美与辉煌……应该是精神的洗礼盘、世俗的洗礼，它给心灵提供审美趣味的

最初的和不可磨灭的底色与色调……”。由艺术发展的高峰产生的杰作不仅给它们的同代人、而且也给后代人以艺术享受，保持着“规范与不可企及的样板的意义”，为艺术评价提供一把准尺，为艺术价值(**审美价值**)观念提供一个可以想得到的比较标准、一个可以想象的起读点。

景观 (*ЛАНДШАФТ*, 德文 *Landschaft*——风景，外观) 广义上指地方的一般外观，或者对它的这样那样的描绘(乡村景观、文化景观)。最初，景观在艺术中只是风景画，即对自然景色的描绘的同义语(“景观画”)。随着改造自然活动的发展，人造景观即被人改造过的景观的出现(有时伴随这一过程有“死的景观”产生)，天然的自然景观获得独立的审美价值。在现代**生态学美学**中，把景观理解为境域内各种自然成分(地貌、形态部分、气候、土壤、水热条件、生物群落等)的带有严格确定界线的和谐结合。在发现和确认自然景观的审美价值方面艺术起着重要的作用(**绘画**中И.И.列维坦、Н.М.罗马金，文学中М.М.普里什文、К.Г.帕乌斯托夫斯基、В.П.阿斯塔菲耶夫等的创作)。景观既是审美观照的对象，也是个性和谐发展的条件，也是专门审美领域——景观**建筑**的对象。这种建筑是一门以达到审美地安排的空间上的统一为目标的改造天然的自然形式的艺术。景观建筑是综合性的**艺术种类**，它把结构整齐的建筑群、公园、园林雕塑、装饰画等结合为统一的系统。其中既利用天然的自然资料(地貌、水体、植物、石头)，也利用人的活动的产品(技术手段、艺术作品)。天然的和审美地安排的景观，是生态教育和**审美教育**十分重要的因素。

净化 (*КАТАРСИС*, 来自希腊文 *Kátharsis*——纯净化) **古希腊罗马美学**的术语，用来标示艺术对人的审美作用的一种极其重要的因素。毕达哥拉斯学派提出了通过专门选取的**音乐**的作用使心灵排除有害的情欲(愤怒、贪求、恐惧、嫉妒等)而纯净的理论。传说毕达哥拉斯曾借助音乐使人们净化，不仅解除心灵的疾病，也治愈肉体的病痛。**柏拉图**没有把净化同艺术联系起来，他把它理解为使心灵排除感官的追求，排除一切肉欲的、遮蔽和歪曲美的那些思想。柏拉图对净化的理解在**普罗提诺**那里，后来又在教父学和中世纪美学中得到进一步的发展。**亚里士多德**指明了净化在美学本身方面的含义。他在《政治学》中写道：在音乐和唱歌的影响下形成听众的心理状态，其中产生强烈

的激情(怜惜、恐惧、热情)，致使听众“获得与乐趣相联系的某种纯净化和轻松感”。在《诗学》中他指出了悲剧的净化作用，认为悲剧是一种特殊的摹仿方式，这种“摹仿方式借人物的动作来表达，而不是采用叙述法；借引起怜悯与恐惧来净化这种感情”。这一段表述由于含义不清楚而造成16—20世纪的著作中的多种诠释。有的诠释者把净化理解为使激情纯净(使之不要极端，不要过度)，另一些人则理解为清除这些激情而净化，即完全排除这些激情。在文艺复兴时期的美学中，既存在对净化的伦理学理解，也存在对它的享乐主义理解。在**古典主义**的理论家那里，理性主义的观点居于上风。П. 高乃依认为，悲剧显示激情如何把人们引向不幸，使人的理性致力于克制。**莱辛**的看法恰恰相反，他认为，净化是要唤起激情，以提高人的社会积极性。**歌德**把净化理解为借助艺术恢复人的精神世界的被破坏了的和谐。在**弗洛伊德**那里，“净化”这个术语表示一种精神疗法。在苏联美学中，**维戈茨基**论证了这样一种看法：净化是作为对艺术的审美知觉的基础的心理生理过程的最后一个阶段。他认为，艺术作品作用于人的心理，激起“相反的感情”，这些感情导致“神经紧张的爆发、缓解。审美反应的净化正在于感情的这种变化、它们的自我燃烧之中，在于使此处所产生的情感得以缓解的那种爆发性反应之中”。

精英艺术 (*ЭЛИТАРНОЕ ИСКУССТВО*，来自法文 *'elite*——优秀的、精选的) 创作者立意为一小批具有特别强的艺术理解能力的人创作的艺术，这批人由于这种能力应该被评价为社会的最优秀部分、社会的精华。这种精英倾向于20世纪在先锋主义-现代主义艺术的轨道上得到广泛的流传。不过，精英艺术的前提，特别是哲学-美学前提，以及对这种艺术的某些艺术预见，在19世纪就已经可以找到了。精英艺术的理论的形成早于它的实践的确立。精英艺术的美学理论基本原理包含在**叔本华**与**尼采**的哲学中(叔本华——从人类学角度把人分为两种类型：“效益人物”和“天才人物”，后者具有特殊的艺术天赋，前者则没有，这种天赋注定后者从事哲学-艺术创作；尼采——“超人”思想，“超人”除赋有“权力意志”外，还赋有很强的审美理解能力)。在20世纪，这些思想由于既借用新康德主义者(**新康德主义美学**)、又借用Э. 胡塞尔的东西而发生了一定程度的变异，并在**奥尔特加-伊-加塞特**的带有美学-社会学性质的理论

中得到总结。在20世纪初的西方艺术中为自己开拓道路的先锋主义-现代主义倾向被他鉴定为精英倾向，这种倾向使得赋有艺术气质的特种人物有可能跟无定形的芸芸众生、“群众”、因而也跟文化中的“大众化”倾向对立起来。后来，艺术理论家们开始把难于理解的作品归入精英艺术，这种作品带有唯美主义的印记，其目的是拿艺术知觉能力进行“纯粹的游戏”。不过，由于没有任何明确的标准来判断对它们的理解是否确切，也就不可能在“精英”与“群众”之间划一道分水岭。况且，多年来已经习惯于先锋主义古怪行为的广大公众已表现出把它们作为日常生活要素来理解的倾向，并且已经不再显示出自己对“新艺术”的“毫无理解能力”。所有这些情况决定了对精英艺术的原有思想进行重新审查。想使这种思想发生“左倾急进”转变的几次尝试失败之后(先锋主义艺术家是“晚期资产阶级”社会所抛弃的人——**阿多诺**的变种；先锋主义-现代主义艺术是破坏这个社会的“新感性”的宣告者——Г.马尔库斯的变种)，这个思想的一种被冲得模模糊糊的解释确立了下来。按照这种解释，在每一个特定的时代，社会上都存在着好几种艺术形式，虽说它们在审美价值上不等值，但就功能说却是同样必要的。因为，除了审美力发达的公众外，还存在着审美力不发达的公众，他们同样希望有“自己的”艺术，并且在譬如那样一些作品当中也一定能找到它，这些作品是这些或那些不能创造出高级艺术典范的艺术家们的无能的结果，或者干脆是他们创作失败的产物。在这里不存在艺术根本不能为这种或那种公众理解的问题。这样，20世纪进行的、建立含义确切的精英艺术的种种尝试便暴露出深刻的矛盾性和其思想本身的乌托邦性。那取得精英艺术称号的东西通常只是按照社会特征或年龄特征分离出来的这些或那些社会集团在审美上自我确认的一种暂时的和易逝的形式。这种形式很快就变成远离精英社会的广大居民阶层审美把握的对象，而成为时髦。

纠纷 (*КОЛЛИЗИЯ*，拉丁文*collisio*——冲突) 艺术作品中(文学、戏剧中)的性格与情况的矛盾和冲突，迫使角色采取某种行动的性格之间或其中一个性格内心的斗争；现实中的社会历史冲突的艺术反映。纠纷推动行为，决定情节的发展，在作品的结尾得到解决。纠纷的解决的类型因作品的体裁而不同。**黑格尔**曾把“纠纷”作为艺术理论的一个基本概念；它在马列主义

美学中的地位在**马克思**和**恩格斯**致**拉萨**尔的信中得到论证。“纠纷”概念与“**艺术冲突**”概念相近，在苏联美学中这两个概念都用。

绝对艺术 （*АБСОЛЮТНОЕ ИСКУССТВО* 来自拉丁文 *absolutus*——无限制的，无条件的） 现代资产阶级美学观，在这种美学观范围内，试图从理论上论证一系列西方艺术（首先是现代主义艺术）流派要求艺术作品摆脱任何生活内容、确立艺术活动的充分独立自主和自我价值这一意向。绝对艺术的理论家们（Ю.克劳斯、В.盖斯等人）利用**康德**、**席勒**、**谢林**、**叔本华**和**尼采**当时表述的范围广泛的思想（关于天才、关于“审美国家”、关于审美的独立自主等学说），利用К. 马列维奇和**康定斯基**的言论和著作来论证绝对艺术。整个说来，从哲学-美学上论证绝对艺术，着重强调的是艺术的自我价值和自我满足以及艺术审美影响的“无法解释的非理性”性质。绝对艺术观往往近似于“**为艺术而艺术**”的理论，而后者的一些特征，如秘传主义（只面向“献奉者”、社会精英）和**唯美主义**，也可用来说明绝对艺术，根据这一点，人们同意绝对艺术和颓废派（**颓废主义**）有内在血缘关系的结论。

爵士乐 （*ДЖАЗ*，英文 *jazz*） 19世纪末最初形成于美国的音乐艺术种类，它是黑人音乐在欧洲各民族音乐的影响下职业化和都市化过程的结果。爵士乐经历了艺术风格演变的几个阶段（从古代爵士乐到古典爵士乐，后来又到现代爵士乐），达到了高度专业化的演奏艺术的水平，突破了民族-种族界限，在全世界得到了广泛的传播。爵士乐的特征与它以下的特点分不开：创作方法的特点（表达力强，对声音素材的处理方法特殊，例如，即兴演奏的作用大）；艺术语言的特点（运用音乐成语——主要来自黑人音乐的老一套成分、音调和形象），表现手段、乐器的特点（推行乐器的**总体配合**，各种类型的乐队，在独奏和合奏中乐器功能的划分）。爵士乐的存在方式也是特殊的（爵士乐俱乐部的演奏活动，爵士乐汇演，即兴音乐演奏家的创作会面，当场组成的“非演出的”乐队的合作演奏等等）。对爵士音乐的感受的特殊性与爵士乐的以下特点分不开：爵士乐的交往性强，与在场听众的生动反映有直接关系，演奏时情感奔放，把音乐表现手段本身同对听众心理传导范围的影响结合起来，运用强烈的打击音响。爵士乐力求最大限度地揭示节奏动作和韵律操的表现力。从审美方面来看，爵士乐的形式极其多样，

这是由它在其中发展的社会文化环境的特点决定的，它面对各式各样的听众和观众——从社会的底层(例如，黑人区的代表)、社会的广大民主阶层，首先是青年，一直到精英集团、亚文化和反文化的拥护者、**先锋主义**的代表人物。爵士乐艺术中的进步派别始终反对资产阶级的商业消费文化。西方爵士乐的标新立异——它固有的这一特点，是与经常的社会压迫、种族压迫相联系的。爵士乐的发展，它对实验、对创立新风格观念的向往，常常不仅仅受创作任务的推动，而且也是为了与资产阶级的娱乐工业的扩张相对抗。爵士乐的社会积极性不止一次地也表现在它与政治抗议运动的联系上，例如，与现代青年抗议运动、反种族主义和军国主义的斗争的联系上。假爵士乐和冒牌爵士乐的商业化形式从它们的艺术品质和社会功能来看，照例是和真正的爵士乐相对立的，虽然也使用了爵士乐成语(例如，按布鲁斯曲编的舞蹈——摇摆舞，扭摆舞，麦迪逊舞等)。爵士乐的风格多种多样，但是现代爵士乐的最激进革新的风格在一定程度上保持着与古典爵士乐的继承关系，把爵士乐成分与全世界各国的**民间创作**综合起来，把实验性爵士乐风格的成果与以往历史时期爵士乐传统综合起来。现代爵士乐是世界上许多国家的音乐文化的有机组成部分。在苏联作为音乐艺术的独立形式的爵士乐，是在50年代末形成的，在此之前有一条很长的复杂的形成道路。还在20年代，爵士乐成分就已经渗入苏联通俗音乐、小型杂艺音乐、娱乐性舞蹈音乐、群众歌曲、电影**戏剧**音乐、轻歌剧，还部分地渗入室内乐和交响乐。结果出现了多种多样形式的小型杂艺的音乐艺术(**小型杂艺艺术**)。从1960年起举办爵士乐汇演已成传统，在各加盟共和国，爵士乐的民族派别得到了发展；爵士乐与本国通俗音乐，与其它形式的音乐艺术和苏联各族人民的民间作品在创作上的联系得到了加强。

K

卡拉姆津，尼古拉·米哈伊洛维奇 (*КАРАМЗИН, Николай Михайлович* 1766-1820) 俄国作家、历史学家、评论家、杂志出版家。卡拉姆津曾游历西欧(德国、瑞士、法国、英国)，并据此写成《俄国旅行者书信》(首次全文出版于1801年)，这部作品具有重大的教学意义，并且促进了艺术纪实原则(**艺术中的纪实性**)和小说诗学在俄国的形成。卡拉姆津赞同启蒙运动的思想，同时又赞同巩固法制，他认为俄国必须维持农奴制和君主政体："专制为俄国之干城。"在美学和文学方面，卡拉姆津是公认的俄国**感伤主义**的领袖，他反对**古典主义**所主张的把体裁分为等级的做法，极力促使文学语言同知识分子的口头语言相接近。卡拉姆津的理论的关键概念是"富于感情性"，这一概念要求对"内在的人"的感情生活十分敏感而关注。在卡拉姆津的心理分析的范围内，既有被文明毁坏了的、娇惯的现代贵族，也有自然的人(埃拉斯特和村姑丽莎——中篇小说《可怜的丽莎》中的人物。1791年)。与此同时卡拉姆津也反对赞扬原始的自然状态，在同**卢梭**的辩论中维护社会与文化进步的思想。在卡拉姆津看来，赞同启蒙思想、维护普遍的福利、人道是艺术创作必不可少的条件。他断言"不好的人不可能成为好的作者"，竭力使美学和伦理学领域接近。卡拉姆津追随**赫尔德**(他们直接相识)，努力克服欧洲中心论，肯定任何一种民族文化，包括古印度文化的意义：在他出版的《莫斯科杂志》上，他发表过印度迦梨陀娑的剧本《沙恭达罗》的片断。卡拉姆津在唤醒并发展对祖国的文学和文化的传统和经验的兴趣方面的功绩特别重大。他的主要著作《俄罗斯国

家史》的构思就是与这种传统紧密相连的。反映卡拉姆津的美学观点的基本理论著作有:《略论科学、艺术与教育》(1793)、《作者需要什么》(1793)、《俄国历史上能够作为艺术对象的事件和人物》(1802)、《俄罗斯作家荟萃》(1802)。

卡莱尔，托马斯 (*Carlyle, Thomas* 1795—1881) 英国文学家、历史学家和文化哲学家。卡莱尔的世界观和美学是晚期德国浪漫主义及其特有的泛神论倾向和社会保守主义的回响。在卡莱尔那里，这种保守主义是同对资本主义的尖锐批判结合在一起的。卡莱尔在肯定艺术，首先是诗的认识意义的同时，却陷入浪漫的夸张，宣称诗是了解宇宙本性的唯一手段，是与科学的抽象概念相对立的，那些抽象概念会使对世界的惊叹、欣喜和崇敬荡然无存。诗人在表达这些感情的同时深入现实的本质，因为正如歌德所说，宇宙不是“巨大的蒸汽机”，而是“神的生动的衣裳”，或者用卡莱尔本人的话来说，它是“庙堂和神龛，而不仅是牛棚和厨房”。卡莱尔认为，诗的存在不是为了使闲得发慌的有教养的人开心，它向人们宣示最高的真理，但不是以科学的方式，即靠肢解大自然的机体来制订抽象的公式，而是以自己的方式，即保持宇宙的整体性，保持当诗人的想象刚刚触及日常事物时那种阐明这些事物的难以理解的奇迹的反光。在卡莱尔看来，除了自然之诗外还有历史之诗，一个真正的历史学家应当抓住它，所以他必须有审美敏感。法国大革命在卡莱尔眼中是“当代伟大史诗”。按照卡莱尔的思想，在社会发展的转折时期，历史总是以真正的史诗出现，它要求一定的审美调性来再现它。为之定调的是英雄崇高范畴。英雄行为是“现实的诗”，因为其中体现着人的生存的内在意义、“存在的隐喻”，功勋就是这样的隐喻。卡莱尔认为，英雄不仅是具有伟大意义的历史功绩降临其身的那种命运的宠儿，如O. 克伦威尔那样(卡莱尔写过关于他的著作)。每一个人，只要他毕生致力于人的伟大使命，不是为了取得“集体食堂的餐券”，而是为了履行神圣的义务而不倦劳动，都可以成为英雄。可见历史之诗在卡莱尔那里已成为劳动美学和劳动崇拜。劳动崇拜应当成为未来社会组织的基础：取代过去战争中“最优秀和最勇敢的”杰出人物的，应当是“劳动的骑士”和“天才的杰出人物”。新型史诗的时代将要到来，卡莱尔断言，居于这种史诗中心的已经不是“人和武器”，而是“人和工具”。劳动崇拜在卡莱

尔那里充满着军事化的精神。无怪乎他把"现代工人"与"士兵"等量齐观，在普法战争时期公开支持德国，以其最后一部历史著作研究使中世纪的欧洲陷入恐怖的"挪威国王们"。这一主题使卡莱尔与**尼采**相近。基本著作有：哲学传记小说《Sartor Resartus》(1838)、《英雄、英雄崇拜与历史上的英雄气概》(1841)、《过去和现在》(1843)。

康德，伊曼努尔（*Kant, Immanuel* 1724—1804年） 德国古典哲学的创始人。"康德哲学的基本特征是调和唯物主义和唯心主义，使二者妥协，……"(《列宁全集》中文第2版第18卷，第204页)。康德的美学观点在其哲学发展的"前批判"时期(1770年以前)还没有形成体系。康德预感到"狂飙突进"运动的美学，而把主要注意力放在研究人的感受上(《对于崇高和优美的情感的观察》1764年)。在70年代康德提出了两个非常重要的美学概念——"审美外观"和"自由游戏"，前者指美借以存在的范围，后者是指美的特点，即双重存在，也就是同时存在于两个方面——现实和假定之中。"存在这样的外观，精神同它游戏，并不被它愚弄。创造者通过外观不是欺骗轻信者，而是表达真理。"康德认为，对艺术的享受就是参与"游戏"。《判断力批判》(1790年)是康德在"批判"时期关于美学问题的主要著作。在这一著作中，成熟的康德的美学观点已联成一个统一的整体，架起了一座从自然世界到自由世界，从理论到作为道德行为的实践的桥梁。康德美学的基本范畴是合目的性(部分和整体的和谐的联系)。如果追求目的的判断能力表现了自然界的客观合目的性，那么审美能力则创造了艺术中的主观合目的性。艺术作品也和自然的创造物一样具有有机的结构。审美的中介作用有助于对其两个基本范畴——**美好**和**崇高**的考察。康德对美的分析是根据对四个特征：质、量、关系、样式的判断的分类进行的。由此产生四个"定义"：令人喜欢而不引起利害的东西就是美的；美是那种不凭借概念而使一切人喜欢的东西；美是对象在没有关于它的目的表象的情况下的合目的性的形式；美是必然由愉快引起的东西。这样一来康德把关于美的唯理论的和功利主义的观念一扫而光，认为美是由对审美形式的直观引起的"没有利害"的满足。但康德认为，无利害性、无目的性只是"纯粹"的美，而美的主要形态——"依存"美是以目的和利害为前提的，正是在美的这一领域体现了理想。这一类的美是"道德善的

象征”，是“审美观念的表现”，这些观念是认识的动力，但不同其合流。康德对崇高的分析揭示了美学的更深一层的中介作用，他认为崇高的本质在于打破习惯的度。崇高作为耸立着的东西是一个道德标准。对崇高的判断要求一定的修养——丰富的想象力和高度的德性。关于艺术的学说在康德的美学中占有比较次要的地位。他是从反面给艺术下定义的：艺术不是科学，不是天赋，不是手艺。康德对**艺术种类**的分类是以表达审美观念(即美)的方式的差异为基础的。在这里供艺术家使用的材料要么是形式，要么是内容。结果是康德把优美的艺术分为三类：语言艺术、造型艺术和“感觉游戏”的艺术。艺术的最高形式是诗，因为诗“能合目的地为知性所用”。**造型艺术**包括感性真理的艺术(塑造，康德把雕塑和营造划归塑造)和感性外观的艺术(**绘画**)。感觉游戏的艺术是声音的艺术(**音乐**)和颜色的艺术(康德对这种艺术创作的能力谈论的不够，特别是在色阶发生变化的条件下)。上述主要艺术种类的结合产生了新的艺术种类。为了理解艺术需要趣味，为了创造则需要天才(**艺术天才**)。康德认为，天才并不是超自然的东西，而具有四个必然的特征：它创造不属于规则范围内的东西；天才的作品应堪称典范；不能说明天才的作品是怎样产生的；天才的领域不是科学，而是艺术。后来康德扩大了天才范围，把整个创造性的想象都归于天才。在康德的美学中表现出来的形式主义倾向并没有象在他的伦理学中那样得到彻底的贯彻。他使形式主义的倾向威信扫地，宣称艺术中最高的东西不是无目的的美，而是上升到描写理想的东西。

康定斯基，瓦西里·瓦西里耶维奇（*КАНДИНСКИЙ ВАСИЛИЙ ВАСИЛИЕВИЧ*，1866—1944年） 俄国艺术家，从1921年起长期留居国外，抽象艺术（**抽象主义**）的奠基人之一和主要理论家。康定斯基的艺术美学理论是在欧洲知识分子进行唯心主义和神智学的探求的环境中形成的，这些探求是在20世纪初危机局势和唯心主义地阐述自然科学发明的影响下而活跃起来的。康定斯基认为**艺术家**是把“陷入泥潭的人类的马车”拖向前去的先知者和活动家。艺术家的使命是通过艺术形式表达不能用别的方式表达的那种特殊的“客观”存在的精神；换言之，就是表达为艺术家的个性、当代和一般艺术所特有的那种东西——“纯粹的永恒的艺术因素”。他认为，艺术因

素的意义不能在艺术作品的历史生命过程中丧失；相反，它不断地增长并构成艺术的主要内容。艺术家在选择表现形式和手段方面是自由的，艺术家的唯一的领导者和法官是“内在必然性原则”或艺术情感。这种情感引起的一切，能够完善和丰富心灵的一切，唤起心灵颤动的一切就是艺术中的美。康定斯基认为，现代艺术为了表达美好的东西给艺术家提供了无限的可能性——从“纯现实主义”到“纯抽象”。他本人酷爱色彩和谐的透视画法，使色彩节奏、色调浑然一体。康定斯基根据**歌德**的“关于颜色的学说”及其绘画的“通奏低音”思想，以及A.斯克里亚宾的**彩色音乐**的实验提出了关于绘画颜色和形式的审美意义的主观主义理论。他特别注意颜色的联觉和象征的意义；提出创造“绘画对位法”的原则可能性的思想。康定斯基虽然不否定实物写生，但认为描绘实物降低了颜色和形式的本身的美学意义，而绘画如果摆脱了自然的和实物的形式就能从不相干的、“绘画之外”的东西中得到净化。这就从理论上确立了唯美主义的艺术立场，这一立场囿于对颜色和形式敏感的狭隘职业现象，不去反映现实生活。从1910年起康定斯基主要创造了纯抽象的画面，如果这些画是在情感的无意识的情况下产生的，则称之为“即兴作品”。如果有理性参与创造，则称之为“构图”。康定斯基的主要理论著作有：《论艺术中的精神》(1910年)，《平面的点和线》(1926年)，《论艺术和艺术家》(1955年)。

克尔恺郭尔，索伦 (*Kierkegaard, Søren* 1813—1855) 丹麦神学家，唯心主义哲学家和作家，存在主义的先驱。对于克尔恺郭尔的思维和个性来说，颇有代表性的是对立的、互不相容的原则和生活目标的冲突，其原因多半是，一方面，早年受到严肃的新教的家庭气氛(人对上帝的强烈负罪感)的影响，另一方面他又受到德国**浪漫主义**及其美学幸福主义式的对享受的崇拜和对人的个性的自我价值的强调的吸引。由此就产生了克尔恺郭尔所特有的对佯谬的爱好，强调不同类型的世界观的不可调和性的努力，这种努力表现在他以不同的笔名写作品的偏好。在克尔恺郭尔看来，人的基本规定不是理性，而是存在，只有从存在出发并由存在吸取营养的思维才是真正的即存在的思维。与此相联系的是克尔恺郭尔的哲学和美学所固有的深刻的自我反思，即这样一种心理学，它研究心灵的悲剧性矛盾和复杂关系，有时还研究同

周围世界的斗争。克尔恺郭尔对斯堪的纳维亚文学的影响首先来自他的著作《非此即彼》(1843)，在这本书中他揭示了人的心灵，人的内心生活的独特逻辑。在关于“生命阶段”——审美阶段、伦理阶段和宗教阶段——的学说中描绘了人的内心生活的似乎是自相矛盾的结构。在审美阶段，人生的目标是享受，人的最高原则是美，而心灵的最高的能力是想象，是想象力的自由发挥，在这里主要生活目标是嬉戏性的：除了自己的快活之外，人对什么事情都不认真对待。在克尔恺郭尔看来，**施莱格尔**的《**柳钦伊达**》的主人公便是这种“美学享乐主义式的个性”的形象。他对唯美主义的批评，实质上是对被他“从内部”了解的耶拿浪漫主义的批评。对于作为“在现实之上飞腾”的手段的浪漫主义**嘲讽**的批评，在克尔恺郭尔那里是向心灵发展的更高阶段——伦理阶段的过渡，对于这个阶段来说，具有代表性的是对自己的选择，这种选择中断“想象的发挥”，把个体变为有道德的个性。不过伦理阶段也不是最高阶段。克尔恺郭尔认为，人的心灵的发展逻辑要导致对这一阶段的克服，那时人就会意识到自己与无限的上帝相比的有限性的渺小，自己在上帝面前的罪过，把“信仰的佯谬”视为拯救之方。克尔恺郭尔生前他的学说未得到广泛传播，20世纪这种学说得到独特的“复兴”。他的哲学和美学观点反映着19世纪资产阶级社会的危机意识，正同20世纪资产阶级思维中的非理性主义倾向相投(**美学中的非理性主义**)。

克拉姆斯科伊，伊万·尼古拉耶维奇 (*КРАМСКОЙ, Иван Николаевич* 1837—1887) 俄国画家和艺术评论家，19世纪60—80年代俄国艺术中民主运动的思想领袖，巡回美术展览协会(“巡回展览派”)的缔造者和思想家之一。他所创作的作家、俄国文化活动家、农民的肖像画廊体现着关于人的意义、人的精神品质和内心世界的伦理学观念。克拉姆斯科伊把宗教题材(《基督在荒野》，1872年)从道德哲学的角度解释为对现代的沉思。克拉姆斯科伊的美学观点表现在他关于现实主义艺术的发展问题的文章和书信中。作者是依据**别林斯基**和**车尔尼雪夫斯基**的思想对这些问题进行考察的。在他看来，艺术的任务不在于寻求抽象的“永恒的美”，而在于“对人的爱”，在于为人民的利益服务，在于实现重要的教育功能。根据这个观点，克拉姆斯科伊坚持认为艺术作品的形式和内容是不可

分的，他指出，例如在**绘画**中，审美价值不仅来自“色彩”，而且来自思想、观念、“用人民通晓的语言同世界说话”的能力。照他的看法，艺术的理想在于理解现实、人的内心世界，分析“人们现在的生活中的历史性因素”。克拉姆斯科伊认为艺术创作中的民族特点和传统具有重要意义，他密切注视着现代艺术的发展。他支持巡回展览派艺术家们，批评**印象主义**代表人物的“无思想性”。克拉姆斯科伊把**现实主义**的发展同关于美好的完善的社会的理想密切联系起来。克拉姆斯科伊的思想对他的艺术家朋友们，对**斯塔索夫**的个性和美学观点的形成，对现实主义的发展，俄国民主主义艺术的原则的确立都有深刻的影响。

克罗齐，贝奈杰托 （*Croce, Benedetto* 1866—1952） 意大利新黑格尔主义哲学家、历史学家、文学批评家和政论家。美学是他的“精神哲学”中最著名的部分。克罗齐在《美学是表现的科学和普通语言学》(1902)一书中阐述了他对美学的初步看法。后来他对自己的理论做了一些修正，但其基本思想并未改变。克罗齐认为艺术的本质在于“纯粹想象的形象”，这些形象是由艺术家的直觉演出的(**审美直觉**)。艺术形象的创造是“感情的表现”。因此克罗齐把艺术与“抒情的直觉”和“形象和感情的先天综合”等量齐观，形象和感情是同样地互相需要的，因为没有形象的感情是盲目的，没有感情的形象是空虚的。在直觉从声音、色彩、石料、体态或语言中找到外部具体表现之前，形象并不存在。在具体的客观化之外只可能有不可捉摸的感情的直接性，这种直接性是在意识之外的。感情要被意识到，就必须让别人知道。在克罗齐看来，作为交往活动的艺术是同人们的日常交际的自然语言一致的。这样一来，克罗齐不仅使关于艺术是“感情的语言”的论点具有直义，而且走得更远，把这个论点倒转过来，断言感情的语言也就是艺术。克罗齐明白自己太夸大了，所以在他后来的著作《诗歌》(1936)中试图说明诗歌的表现力与“伤感的”、“散文的”、“讲演的”和“文学的”表现力相比较的特点。比较的结果是：只有诗歌的表现力才能被称为包含着“理论意义”的真正的语言，诗歌的表现力是自生的形象性、原始的直觉的表现，正是由于这种直觉才产生了意识的天地，后来理论思维又对这个天地作出进一步的加工。克罗齐得出结论说，诗歌是“宇宙的直觉和节律化，思想则是宇宙的系统化”。毫无疑问，克罗齐提

出了对于美学来说是很重要的艺术创作问题之一，把艺术看作想象活动，这种活动是不可能离开直觉的。然而对解决这个问题来说，重要的不仅是把直觉与思想、理论和实践并列和对照(克罗齐满足于此)，而且还要揭示**艺术想象**的特殊结构，表明艺术家的思想是怎样进入他的想象的内容的。然而在克罗齐的学说中没有包含对这些问题的回答。

恐怖 (*УЖАСНОЕ*) 美学概念，包括现实中的这样一些现象，人尚未自由地支配它们，它们带来不幸与死亡，甚至从历史的层面上看也没法加以消除。恐怖由于跟灾难、可怕事件、**美**的灭亡、善的消灭关联在一起，而在自身中不包含任何令人欢快的东西，不留下任何摆脱不幸的希望。与**悲剧性**不同，悲剧性在未来总是能得到解决的，而恐怖则是无出路的、没有希望的，它意味着消灭、死亡，毫无办法，成为一种社会性的永存。悲剧性的不幸是壮丽的，因为在这里人以死亡来确立对环境的自由时，人始终是环境的主人。在恐怖中则相反，人是环境的奴隶，他不能支配世界。恐怖作为处世态度的主要审美成分，是末日论理论的特点，是关于地狱的永恒苦难、关于可怕的审判等宗教思想的特点。它是充满了悲观主义处世态度的艺术的伴随物。在危机时代，当惯常的处世态度已经瓦解、而另一种处世态度尚未胜利的时候，人类、文明、整个宇宙是从历史上一定世界秩序的崩溃这个角度被人理解并在艺术中得到反映的，它们呈现为全球性的灾难，透过恐怖这面棱镜为人所认识。例如，П. 勃鲁盖尔在《盲人》这幅画中就表现了这种充满悲观绝望的处世态度：人类的命运通过一个跟着一个走向悬崖的一群盲人的形象呈现出来。

孔德，奥古斯特 (*Comte, Auguste* 1798—1857) 法国哲学家，哲学、社会学、美学中的**实证主义**的奠基人。他认为"实证的"知识的条件就是不去研究现象的终极原因，因为在他看来这些原因超出了经验的界限，是不可理解的。孔德从不可知论的立场出发否认哲学问题的合理性。照孔德的看法，实证美学应当立足于"主观原则"(即实证主义的人的学说)、"客观信条"(即实证主义关于外部世界的理论学说)和"新哲学的积极目标"(即实证主义的社会学学说)。按照孔德所想象的人脑构造的先天公式，感性器官压倒理性器官。在孔德看来，感觉也是艺术的源泉。然而艺术形象不应当远离科学的真理；诗意的虚构只有在我们关于客体的知识的相对

性显现出来的范围内才是允许的。孔德在批评“**为艺术而艺术**”的非道德主义的同时，也否定艺术的批判和革命热情的权利。孔德认为，艺术的目标就是成为人类的(个体性与社会性的)统一的表达者。因此艺术家应当努力描绘能够成为模仿的榜样的优秀典范，即**理想化**。孔德的美学完全服从于他的社会哲学体系。孔德的一些认识论和美学思想被**自然主义**的理论家们所接受。

空想社会主义美学 (*УТОПИЧЕСКОГОСОЦИАЛИЗМА ЭСТЕТИКА*，来自希腊文*u*——没有和*topos*——地方，即不存在的地方) 同空想社**会**主义和共产主义的社会理想相联系的美学观点。如果说启蒙派的实质上是资产阶级的社会理想只是在资产阶级尚未确立其统治地位的时候才能具有审美上的吸引力(**启蒙运动美学**)，那末，在作为对资产阶级社会的否定、其中也包括对其反审美性质的否定而产生的空想社会主义中，社会理想同时也就是审美理想。无论是在对现实的审美批判中，或是在社会理想的树立中，乌托邦主义者都是从他们所特有的对**美好**实质的理解出发的，这种理解反映出他们哲学世界观的矛盾性。在莫尔、康帕内拉、摩莱里、圣西门与傅立叶那里，透过自然神论与泛神论流露出对**美**的自发唯物主义态度。在**车尔尼雪夫斯基**和Y.**莫里斯**的美学学说中，则包含着对美好的自觉唯物主义的解释。发现劳动美与劳动在美的创造中的作用——这是空想社会主义对理解和制定美好范畴做出的一大贡献。关于劳动具有审美价值的思想，在康帕内拉的《太阳城》、摩莱里的《自然法典》中就已经出现了，在勒蒂夫·德·拉·布雷顿的《南方的发现》中则是得到表现，而傅立叶则是对它进行了详尽深入的研究，他特别强调集体自由劳动过程及其结果的审美价值(“感性魅力”)、劳动条件之美的意义、劳动教育与**审美教育**的联系。在车尔尼雪夫斯基的美学中，美的学说跟关于劳动活动具有根本意义的观念紧密地联系在一起。乌托邦主义者揭露了资产阶级社会的物质缺陷与道德缺陷在美学上的“等价物”：资本主义社会关系的丑恶与资产阶级体制产生的种种现象的畸形，以及它对艺术创作的敌对态度(用傅立叶的话说，“诗歌与美艺术处在受轻蔑的地位……”)。在理解社会理想的审美意义方面，空想社会主义美学中表现出几种不同的倾向。譬如，在摩莱里和巴贝夫主义者(巴贝夫的追随者)那里，由于贬低个人的意义而出现一种美学禁

欲主义（目的在于强制性地使人们在衣着与家具方面平等，对科学与艺术持怀疑态度，对艺术创作作出生硬规定）。相反地，空想社会主义美学的其他代表人物（如：傅立叶、欧文、莫里斯、俄国革命民主主义者）对于压抑个性发展（其中包括审美方面）的意图则是格格不入的。这一点反映在他们制定的社会制度体系中，这种制度如果没有全面和谐发展的美好个性、没有审美上堪称完美的个人生活条件、没有达到审美享受境界的劳动、没有自由发展的艺术，那是不可思议的。空想社会主义美学在制定研究艺术的社会学方法方面做出的贡献是巨大的。

夸张化　（*ГИПЕРБОЛИЗАЦИЯ*，来自希腊文 *hyperbolē*——夸大）　一种艺术概括的方法：用故意夸大事物、现象或过程的某些属性、品质、特点的办法来取得艺术的形象性。夸张的艺术形象显然是相对的。在现实生活中，其真实的类似物不可能那样集中地具有该形象所代表的各种属性，因为集中化势必要背离逼真。夸张化是使所描绘的事物具有特殊表现力、热情洋溢和表情丰富的方法。让我们回忆一下**马雅可夫斯基**的诗句："晚霞在燃烧，顶得上 140 个太阳……"。再请看H.A.涅克拉索夫的夸张："两岁的婴儿坐在她的胸膛上，就象坐在椅子上一样……"。夸张可以揭示艺术形象中隐含的内容，发现其美学的、情感的和认识的潜力。夸张化广泛运用于**民间创作**中，运用于童话中（例如，"指头大的小孩子"，"一英寸长的小矮人"），运用于**职业艺术**的这样一些体裁如，**讽刺**、幽默和**漫画**中。夸张化的对象可能是文艺作品艺术结构的某些要素（主人公的语言、外貌，自然界的景观、情感状态等等。例如C.叶赛宁的诗句："爱人的双手像一对天鹅，在我的金黄色头发上游乐。"夸张的对象也可能是某个**人物**。例如И.伊里夫和E.彼得罗夫用"吃人野兽"形容埃洛奇卡这个人物。萨尔蒂科夫-谢德林把他写的一个人物叫作"小管风琴"。）夸张化往往用来揭示作品在艺术方面的特点，执行专门的艺术综合的思想审美功能和修辞学功能（在M.布尔加科夫的长篇小说《大师和玛加丽特》中，夸张化是达到幻想和现实、讽刺和抒情、具体历史和全人类艺术统一的方法之一）。夸张化作为一种艺术概括的方法，曾被艺术史上的各种不同流派（**古典主义**、**浪漫主义**、**感伤主义**、**象征主义**、**现实主义**）利用过，因此充满了这些流派的美学思想内容、艺术内容和世界观内容。

狂欢 （*КАРНАВАЛ*，法文 *carnaval*） 节日演出，大规模的民间游艺，在这种活动中可以打破通常的行为准则和规范（往往是反其道而行之），其中包括语言规范（在一般条件下不允许公开使用的词语也可以开禁）。狂欢规则所允许的行为自由和无拘无束，能使平日生活中僵硬的社会行为准则得到暂时的补偿，在一定意义上也有利于社会的整体化。狂欢**服装**的模拟滑稽形式，是艺术地表现社会角色翻转的手段。狂欢是中世纪和文艺复兴时代的民间"谐趣的"或"非正式的"文化中特有的美学活动，较晚的以这种传统为基础或再现这种传统的美学形式（戏剧、马戏、文学等形式）中也有这类活动。在比较广泛的意义上狂欢指全部谐趣的（"狂欢的"）文化现象的总和。第一个把狂欢作为美学现象来描述的是**歌德**。**巴赫金**的著作对歌德的观察进行了理论阐发，最早说明狂欢的特点是以广场上的群众为主体的特殊的集体表演活动。从20世纪中期开始，在巴赫金思想的影响下，在他的思想的发展的轨道上对于与狂欢相近的或者在古代文化中逐步造成狂欢的那些美学现象进行了研究。狂欢表演的审美效果来自使全面的、象征性的对照（帝王——奴隶，主人——仆役，男人——女人等）的成员倒置的手法，这种手法是从民间文化中借用的，现在广泛应用于**职业艺术**中。例如，**爱森斯坦**的电影《伊凡雷帝》第二集中，禁卫兵宴饮的场面是有意识地按照狂欢的格调安排的，在这里奴仆坐在宝座上，拿着沙皇权力的标志物，一名禁卫兵戴着女人的面具。在20世纪的**大众文化**中也产生了在类型学上与狂欢相近的现象（**即兴演出**、摇滚表演等等）。

L

拉布廖拉，安东尼奥 (*Labriola, Antonio* 1843—1904) 意大利哲学家，理论家和马克思主义的宣传者。他是以那不勒斯黑格尔主义的代表——Б. 斯巴芬达和德·桑克提斯的继承者的面貌开始自己的创作道路的。对**尼采**、Э.哈特曼、**克罗齐**和**新康德主义**的思想进行过批判。在生命的最后阶段走向了马克思主义。他的著作对**葛兰西**观点的形成产生过影响。文化问题，其中包括艺术问题，在拉布廖拉那里得到历史唯物主义的阐述。基础，"经济结构"直接决定着国家生活、法、道德的形式（上层建筑的"一级产品"）。拉布廖拉把艺术同宗教、科学和哲学一起归为上层建筑的"二级产品"：基础对它们的影响带有间接的性质，它们的历史发展相对独立于经济条件。拉布廖拉激烈地反对对精神现象的庸俗经济学解释，反对对艺术的抽象的、反历史的态度。他强调指出，从基础通往意识的道路是"窄细的"，"蜿蜒的"。马克思主义既同"经济主义"——把艺术、道德和哲学说成是经济发展的直接结果的解释——不相容，也同"意识形态主义"——从某些既定的原则和概念中引出艺术、道德和哲学现象的观点——不相容。拉布廖拉认为，基础对艺术的影响是以历史具体的社会心理为中介的。他克服了持唯心主义观点的社会心理学流派的代表人物(M.拉扎鲁斯、X.施坦塔尔、A.巴斯提安)的影响，论述了经济结构对社会感情和情感，并经过它们对艺术文化的影响。在谈到"民族心理学"问题时，拉布廖拉努力用唯物主义观点解释社会生活、文化和艺术的民族特点的社会心理根源。他指出了文化对民族条件的特殊敏感性，由此突出了民族传统与语言的

作用。陈旧的传统是“顽固的残余”,它们对感受艺术中的新东西产生不利影响。在保持文化、艺术的民族特色方面语言的意义是重大的。在把艺术本文从一种语言翻译为另一种语言时，它的文化独特性可能受到一定的“损失”。因此拉布廖拉要求借助附加的科学资料(前言、注释等)补偿这一“损失”。拉布廖拉的基本著作《唯物史观概论》(1895—1896)中反映出他的美学观点。

拉丁美洲美学思想 (*ЛАТИНОАМЕРИКАНСКАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ*) 由于条件特殊,新大陆的折衷式的、格调奇特的文化（包括哲学美学思想）的形成和变为相对统一的独立整体的过程是漫长的。决定这种情势的原因,是16世纪西班牙对这个大陆的占领和殖民化，是西班牙-葡萄牙文化向异邦土地的传播(“移植”)的十分复杂的问题，是这一新的构成物对主要以民间传统、**民间创作**等形式存在的印第安文化,在某些地区是非洲文化的同化。直到20世纪才可能谈得上作为正在形成的拉丁美洲文化的自我意识的体现的哲学。这是掌握外来的欧洲文化的语言，辨明它的意义，把它用于自己这个世界，在此基础上同化欧洲的思想的过程。后来被称为“老一辈”的知识分子的活动就是在这个过程的范围内展开的（1910—1930),他们认为自己的责任是促进思维的形成,同时借鉴、诠释并宣传与拉丁美洲的思想趋向相适应的欧洲思想的某些流派或它的某些代表人物的观点。受**柏格森**、**克罗齐**思想的吸引,是“老一辈”的典型现象。在这一时期的哲学家中，注意研究美学本身问题的有秘鲁的A．德乌斯图亚(1849—1945)。他的著作《普通美学》(1923)和《应用美学》(1932)总的说来是遵循着克罗齐思想的道路的,尽管不算什么独到与创新,却在哲学美学启蒙方面起到了积极的作用。从30年代起,拉丁美洲的青年一代思想家开始聚集力量，决定这些人的偏好的，一方面是他们曾在德国的大学里学习哲学，另一方面是他们用”异国”语言的术语来表述拉丁美洲的思想的面貌，或者至少是促进本民族在文化和哲学上的自我意识。**奥尔特加-伊-加塞特**的哲学和美学思想在拉丁美洲特别盛行，这是在西班牙内战后经过他的学生在这里的论证而得以传播的。德国哲学家B.狄尔泰、Э.胡塞尔、M．舍勒和**海德格尔**的思想也很流行。对现象学和存在主义的向往是占主导地位的倾向。同时吸引广大

知识界人士的还有施本格勒的理论，因为他关于文化的阶段性和独立性的思想移植到拉丁美洲，照他的支持者的意见，就使人们抛开直线式进步的尺度(按这种尺度拉丁美洲是不可救药地落后了)，把自己的文化写进各大文化的共同历史。对**神话**理论的兴趣也是有代表性的现象。许多拉丁美洲理论家(其中包括秘鲁的M.伊比利科)认为，在其作为道德准则和传统的载体的功能方面，神话可以作为阐明自己真正的文化的基础和形成的有用工具，这种文化行将取代陈旧的、“疲惫的”欧洲文化(墨西哥的X.瓦斯孔塞洛斯的“宇宙人种”理论，玻利维亚某些哲学家的思想)。不过人们还并不是都能认清由欧洲的危机所产生的克拉格斯的观点的反人道主义含义。在从事美学问题研究的第二代哲学家中，墨西哥人C.拉莫斯(1897—1959)较为突出。在《艺术生活的哲学》(1950)、《美学研究》(1963)中，他根据M.舍勒的价值学探讨了价值问题。前面提到过的秘鲁的M.伊比利科(生于1892年)的著作特别引人注目。他的美学定向是同柏格森的一套思想，晚些时候则是同海德格尔的思想相联系的。伊比利科断言，哲学与其说是假说，不如说是我们对世界的印象，哲学方法应当是审美的，因为只有这种方法才能抓住和阐明我们的印象的含义。伊比利科发挥了以奥尔特加-伊-加塞特的公设“我是我和我的环境”为依据的**风景画**观点，认为人同景物一起构成整个活生生的世界，在这个世界中主体-客体关系是无效的，它只有在个人接触中通过解释学的直觉才能被感知(**解释学与艺术**)。按伊比利科的看法，语言不是诗歌的现成材料，而是它的诞生本身。美学问题也受到阿根廷哲学家K.阿斯特拉达(1894—1970，他起先追随存在主义，后来转到马克思主义立场)和现象学者X.Л.格雷罗(1899—1957)的注意。在当前时期，墨西哥教授M.布艾诺(生于1923年)的处于新康德主义轨道上的思想，诗人**帕斯**在美学领域中的独创性活动，以及智利现象学者Ф.马丁内斯·波纳蒂(生于1929年)的著作都颇为知名。后者的具有重要价值的著作《文学作品的结构》(1961)在同克罗齐的美学和存在主义美学的论战中力图证明艺术作品有共同的构成规律。马丁内斯在构造交往情势的模式时指出，只有当说者与听者成为交往的直接参加者时，这种情势才会真正产生。文学作品的读者的情势却造成了从一旁静观各种交往的独一无二的机会：假

想的语句产生出交往情势本身，现实的作者和读者都不是这种情势的直接参加者：也正因为如此他们才能对它进行观察。拉丁美洲马克思主义美学最著名的代表人物是：秘鲁共产党的创始人 X.K.马里亚特吉(1895—1930)、阿根廷人**阿戈斯蒂**、墨西哥人A.C.瓦斯凯斯(生于1915年)和古巴艺术批评家兼随笔作家P.Ф.雷塔马尔。马里亚特吉虽然没有建立起统一的艺术理论，但他的美学见解却以少见的洞察力、广度和对教条主义的憎恶见长。在他领导的《阿马乌塔》杂志上，这位秘鲁马克思主义者宣传介绍了墨西哥共产党员艺术家Д.里维拉、意大利作家Л.皮兰德娄的创作，卓别林的艺术，讲述了**卢那察尔斯基**的艺术创作和组织活动，揭露了**摹仿主义**、**自然主义**和大众伪文化。马里亚特吉把他那个时代的绘画从描绘物体转变为描绘思想评价为向人的深入，尽管他也苦恼地指出过去的伟大艺术所特有的完整性的丧失。A.C.瓦斯凯斯是具有重要价值的著作《马克思的美学思想》(1965)的作者，在这部著作中，他除了论述**马克思**和一些当代马克思主义者的美学观点外，还对资本主义条件下艺术的命运作了深刻的分析。P.Ф.雷塔马尔以他的随笔作品《卡利班》(1971)而闻名，这部作品分析了拉丁美洲文化的产生和特点。他和古巴美学和艺术的其他代表人物的特点都是在寻求与所反映的革命现实相适应的新的形式和艺术手法。

拉法格，保尔 (*Lafargue, Paul* 1842—1911) 国际工人运动的活动家，"马克思主义思想的最有才能的、最渊博的传播者之一"(《列宁全集》中文第2版第20卷，第386页)，哲学、文化史、语言和文学方面许多著作的作者。在拉法格的文学批评遗产中显示出掌握马克思主义美学分析的方法论的复杂过程。拉法格的一系列理论和历史专著是研究**马克思**的历史唯物主义方法的。然而拉法格对马克思主义辩证法的掌握不够纯熟。这种情况使**恩格斯**指出他的某些著作的不成熟，并且提醒自己的学生和朋友防止把马克思主义庸俗化的危险。拉法格在美学领域中的兴趣首先集中于研究艺术意识在社会斗争、艺术发展的社会经济条件的影响下的形成。他从这个立场出发考察了18世纪法国革命时代文学中的**浪漫主义**，既揭示出其中的贵族倾向，又揭示出其中的资产阶级倾向。在拉法格看来，浪漫主义者的个人主义，他们有些过度的热烈，他们对异国情调的迷恋，是对法国政治发展的变化无常，

对革命恐怖手段的出人意料作出的反应。由此也产生了浪漫主义者的神秘主义、他们针对革命所肯定的理性主义和唯物主义而对天主教表示的好感。然而在对浪漫主义的阐述中，特别是在对B.雨果的创作的片面评价中，表现出拉法格的美学纲领所固有的庸俗社会学成分。拉法格认为艺术家是“阶级或时代的表现者”,有时却把艺术创作等同于狭隘阶级利益的表现。他在理解艺术的特殊性时的辩证观点不够彻底，这就妨碍他看到和意识到浪漫主义在思想和艺术上的多样性，特别是使他看不到这个流派还有革命的一翼。拉法格反对**自然主义**和实证主义美学的言论在方法论方面是比较成熟的。拉法格遵循马克思主义的思想，在哲学和美学上论证了O.巴尔扎克的现实主义艺术方法(**现实主义**)优于对生活的自然主义的“纯粹机械的再现”之处。拉法格指出了自然主义在**左拉**身上的个别表现，生理上的宿命论作为解释人的命运的原则之缺乏根据，同时也指出了这位作家“强大的天才”，真正的革新，他对新的社会现象的敏感，令人信服地展示资产阶级社会关系对个性的毁灭性影响的才能。拉法格把左拉最优秀的作品同毫无生气的浪漫主义、龚古尔学派的模仿者的小题大作的“现实主义”，以及颓废派的“**为艺术而艺术**”相对照。拉法格的文学批评著作《浪漫主义的起源》(1885—1896)、《维克多·雨果轶事》(1885)、《都德的〈萨福〉》(1886)、《达尔文主义在法国舞台上》(1890)、《爱弥尔·左拉的〈金钱〉》(1891)——是马克思主义美学中评价艺术现象的客观性与党性热情统一的原则的形成过程的生动见证。

拉斐尔前派 (*ПРЕРАФАЭЛИТЫ*, 来自拉丁文*prae*——在……以前和*Рафаэль*——拉斐尔) 19世纪下半叶英国美学和艺术中浪漫主义流派的代表人物，他们在新条件下力图利用“拉斐尔以前”时代的中世纪和早期文艺复兴时期的文学和艺术的形象体系和“天真信神”典型。拉斐尔前派反对学院派的新古典主义以及他们那个时代的官方艺术的图解单调性，认为这种艺术是资本主义社会及其固有的分工的有害影响的结果。他们回到过去，是与力求转到造型艺术在分出架上艺术专业样式以前的创作源泉上去相联系的。拉斐尔前派运动的名称来自以诗人和画家Д.Г.罗塞蒂为首的英国艺术家团体“拉斐尔前派协会”(1848—1853)。后来，在拉斐尔前派的创作中，一方面加强

了形象的抽象装饰性、神秘的复杂色彩，另一方面，它的代表人物寻求着艺术同日常生活的联系，参与培养人民的审美趣味，参与发展生活美学，着手研究**环境的审美安排**问题。英国美学家**罗斯金**和**У.莫里斯**最充分地表述了拉斐尔前派的理论观点。在专业创作方面，通过直观的寓喻形象直接表现抽象观念，研究自然的效果，避免采用学院派的复杂手法，在实用艺术中使手工操作完美化，并保存起始材料的美，这就是拉斐尔前派的特点。拉斐尔前派影响到19—20世纪之交**现代艺术派**美学的形成。

拉吉舍夫，亚历山大·尼古拉耶维奇（*РАДИЩЕВ, Александр Николаевич* 1749—1802）俄国革命思想家，作家。在拉吉舍夫的理论和诗学遗产中，包含着形成为相当严密的体系的哲学-美学观点和理论-艺术观点，这些观点最充分地代表了俄国启蒙运动的立场。在拉吉舍夫的著作中显示出对西欧哲学思想（洛克、**卢梭**、**孟德斯鸠**、**狄德罗**、**爱尔维修**、**赫尔德**、**沙夫茨伯里**、**鲍姆加登**等人）的渊博知识和创造性领会，同时他自己的观念是独特的，因为它是根据俄国社会意识的发展需要形成的，是对祖国哲学-美学思想的先前成果的特殊总结，并且包含着促使这一思想以后的发展的创造性推动力。拉吉舍夫肯定了关于"事物的存在不以认识事物的力量为转移并且是按自身的方式存在的"这个唯物主义论点。从而他把**美**解释成自然界的客观属性，而且"人的第一次创作冲动是有无限力量的；世界的一切奇迹、世界的一切美，都只不过是结果"。**完美**和**和谐**这些审美范畴，在拉吉舍夫看来，是自然规律的定义，是自然形式生成的目的和标准。"假如自然界丧失了上述动力，除了乱作一团（混乱）外，自然界那时会是个什么样子呢？它会真的既丧失保存自己的方式，也丧失使自己完美的方式"。在这种情况下，按照拉吉舍夫的意见，人的本质的能力，决定人在哲学-美学的"世界图景"中占有中心地位的那种能力，就是对宇宙"动力"的理解，就是对社会、道德和艺术的建设中保存和确立完美的感受和自觉活动。因为没有能思维的人，"世界的任何美都会是微不足道的"。拉吉舍夫把人和周围世界的联系解释成有机的统一体：在审美感受的行为中，人"表现"自然界的美，并且本身通过自己的生理和精神的本质而表现为它的一部分，是"物质性"完美的最高尺度。人的与生俱来的能力：手、语言、带有情感评价

判断的特殊的感受特性，有助于满足他对认识、行动、完美化的追求。在自然界、道德世界和艺术创作中起作用的追求完美和和谐的规律，也表现在社会历史中。在拉吉舍夫看来，这个规律是与“自由”的概念联结在一起的。自由——力量，国家的福利、科学和艺术的“繁荣昌盛”取决于这种力量；创作天才的成就、他的创作的崇高价值也决定于这种力量。作为自由的存在物，人“始终追求美好、伟大、崇高”。人的天生的审美感受的能力，是道德完美和社会完美的强大推动力。拉吉舍夫在发挥关于完美的人的启蒙学说时，以他的公民责任心思想——祖国之子参与同胞的幸福生活、参加同“专制制度”和奴隶地位作斗争的思想对启蒙学说作了补充。艺术家作为真正的祖国之子，他的使命就是以自己的创作为同胞服务。拉吉舍夫在思考一些**艺术种类**（**建筑**、**音乐**、**绘画**、**雕塑**）的可能性时，始终不渝地强调这些艺术种类对于同胞的审美教育，尤其是公民教育的作用。拉吉舍夫提出他的审美观的主要著作有：《论罗蒙诺索夫》（1780）、《自由颂》（约1783）、《谈谈什么是祖国之子》（1789）、《致托博尔斯克友人信……》（1790）、《从彼得堡到莫斯科旅行记》（1790）、论文《论人、人的死和不死》（1792，发表于1809年）。

拉罗，沙尔　（*Lalo, Charles* 1877—1953）　法国美学家。拉罗虽然在哲学中是实证主义的拥护者，却反对Г.Т.费希纳的实验美学，并且（像**苏里奥**一样）反对**柏格森**的美学思想，这一点使人们把他的观点说成是20世纪法国美学中“对柏格森的反动”。拉罗支持以科学知识为根据的美学，他认为，美学不仅应当考虑主观因素（心理学化），而且应当考虑客观因素（技术水平，社会的政治和宗教生活，风习等等），应在自己的研究中利用其他科学，其中包括数学、社会学、力学、生理学、心理学的成果。拉罗在考察社会同艺术家的关系时指出，由于艺术家心理的特点，他的创作可能以下述三种形式中的一种而发展：接近生活的艺术，**为艺术而艺术**，远离生活的艺术。拉罗认为前一种和后一种形式都属极端，只有第二种形式才是艺术存在的最自然和最富成效的形式，艺术家要做的首先是创作出具有审美意义的作品。按拉罗的看法，艺术作品中主要的东西是它的结构，结构是作为把审美因素和非审美因素按复调式组织起来的结果而产生并保证作品的和谐的。拉罗的方法论反映出他对音乐美学的研究。拉罗确认艺术

对社会生活的独立性，否认它认识客观现实的可能性，从理论上加强了20世纪前半期资产阶级艺术中的**形式主义**倾向。基本著作有：《现代实验美学》(1908)、《科学音乐美学概要》(1908)、《美感》(1910)、《美学导论》(1912)、《艺术和社会生活》(1921)、《美学概念》(1925)。

莱维-斯特劳斯，克劳德 (*Lèvi-Strauss, Claude* 生于1908) 法国民族学家，结构人类学的创始人。他是艺术家的儿子，审美感受力很强。促成这一点的还有音乐教育，尤其他同**瓦格纳**和俄国作曲家兼指挥И.Ф.斯特拉文斯基的交往，瓦格纳后来被莱维-斯特劳斯认为是对**神话**的结构研究的创始人。尽管莱维-斯特劳斯的研究对象是原始民族的思维和文化，他的科学探索却对**艺术学**、文艺学和整个美学理论的发展都有影响。莱维-斯特劳斯研究了原始民族思维的在神话中客体化的结构，以及解释这些结构的理论。在他看来，神话思维的特点，是它对于社会基础结构的相对独立性，它的封闭性。保证神话能被理解的是，每一个神话都仿佛是另一个神话的**隐喻**，这种隐喻因内在的转译而被揭示，其模式便是**音乐**的非概念性结构。莱维-斯特劳斯的著作《神话学》就建立在同音乐的复调原则的类比上："鸟巢破坏者的咏叹调"、"五种感觉的赋格曲"、"负鼠大合唱"，这并不是偶然的。莱维-斯特劳斯的研究使人们看到了人类审美文化的统一性。美洲、东南亚和东亚、大洋洲原始民族的社会条件的共同性，反映在他们的神话和原始造型艺术的结构的共同性中，尤其是反映在面具和脸上的描画(纹身)的对称格局中。随着神话的功能意义的丧失，在神话的基础上形成了艺术，艺术利用神话的内容结构作为形式支点，而充实以新的内容。尽管莱维-斯特劳斯的结构人类学的许多论点是有争议的，他所制订的结构研究法却同信息论和符号学一同被人们应用于对艺术本文的分析。莱维-斯特劳斯的许多思想和研究项目，是同20—30年代苏联科学中Г.Г.施佩特、**普罗普**、П.Г.博加特廖夫、О.М.弗赖登堡制订的观点，以及**爱森斯坦**的美学探索和**巴赫金**的艺术相似。莱维-斯特劳斯的主要著作有：《结构人类学》(1958)、《野蛮人的心灵》(1962)、《神话学》(1964—1971)、《面具之路》(1975)。

莱辛，哥特霍尔德·埃夫拉伊姆 (*Lessing, Gotthold Ephraim* 1729—1781) 德国启蒙主义哲学家、剧作家、美学家、艺术理

论家和文学批评家,"德国新文学之父"(**车尔尼雪夫斯基**)。莱辛是自然神论者,在哲学观点上接近Б.斯宾诺莎的泛神论唯物主义,他赞成容许不同的宗教信仰。他认为所谓世界三大宗教(犹太教、伊斯兰教、基督教)是平等的(剧本《智者纳旦》中关于三枚宝石戒指的传奇),同时却捍卫必须以人道主义理想代替宗教的观点。莱辛为建立民主的民族文化而斗争,对德国的美学思想和文学的发展有很大影响。他的世界观的唯物主义倾向也反映在他的美学观点中。他赞成艺术和文学同生活接近,摆脱贵族等级制规范的枷锁。在莱辛看来,艺术是广义的对自然的模仿,即对生活的认识。同**温克耳曼**所肯定的**理想化**原则相反,他对诗歌的特点的解释是唯物主义的。诗歌不同于空间艺术(**雕塑**、**绘画**),后者的描绘对象是物体及其可见特征,而诗歌则借助语言表达在时间中发展的情节。绘画比较注重理想化,诗歌则比较深入地揭示热情、斗争,比较个性化,它能更丰富地掌握生活。莱辛在论证现实主义艺术的理论时,运用**亚里士多德**的学说和术语同**古典主义**,特别是法国的古典主义和冷漠的学院派作斗争,用莎士比亚的现实主义艺术来反对它们。在论述关于性格的学说时,莱辛以**典型**性格来反对"装腔作势的莽汉"和装模作样的宫廷艺术,典型性格不仅为**悲剧**所有(如**狄德罗**所想的那样),而且也为**喜剧**所有。莱辛为德国现实主义的戏剧创作和戏剧演出奠定了基础,他把戏剧演出看作讲坛,看作"对法律的补充",社会教育的重要手段。莱辛的主要理论著作有:《拉奥孔。或论画与诗的界限》(1766)和《汉堡剧评》(1767—1769)。

兰格,凯瑟琳娜·苏珊娜(*Langer, Cathārina Susanna* 生于1895) 美国哲学家和艺术理论家;美国美学中语义学流派的代表(**语义学美学**)。从现代哲学和科学问题的广泛背景来看,她的艺术观显露出现代资产阶级哲学的唯心主义派别——新实证主义、逻辑实证主义、现象学的影响。兰格遵循新康德主义哲学家Э.卡西勒的"象征形式"论,认为人的一切精神活动,不论科学活动还是艺术活动,都带有象征的性质。在兰格看来,艺术的基础是一种特别的象征主义——直觉的象征主义,这不同于以概念的逻辑的思维为特征的推论的象征主义。**象征**在艺术中也有结构,也遵循逻辑,但是它的基本功能不在于传授知识,而在于使感性经验形成结构。兰格把艺术作品看作

“被感觉到的生活”向空间的、时间的、诗学的结构的投射，这些结构不是存在于现实之中，而是存在于“虚幻的空间”。这种由艺术家创造的空间，就是“表面现象”(用**黑格尔**的话说就是“外观”)，它是通过**直觉**被直接感知的。在兰格关于艺术形式的虚幻性质的理论中最明显地表现出她的美学的唯心主义特征。兰格在其中阐述美学观点的主要著作有：《哲学新解》(1942)、《感情与形式》(1953)、《艺术问题》(1957)、《精神：人的感情研究》(第1—2卷，1967—1972)。

浪漫主义（*РОМАНТИЗМ*, 法文 *romàntisme*）欧洲文化中的一种思想和艺术运动，它囊括了所有**艺术种类**和科学，它的蓬勃发展是在18世纪末——19世纪初到来的。浪漫主义之所以产生有许多原因，既有社会历史的原因，也有艺术内部的原因。其中最重要的原因是法国大革命带来的新的历史经验的影响。这种经验要求理解意义，包括从艺术上理解意义，并且迫使重新考虑创作原则。浪漫主义在其存在的差不多半个世纪的时期内，它的许多思想发生了显著的演进，但是一般的世界观方针却是在统一的审美定向的轨道上发展的，并且得到了它的各种不同的学派的代表人物的支持。德国是浪漫主义运动的主要中心：英国和法国、波兰和俄国的浪漫主义者后来恰恰是在德国诗人和哲学家的作品中吸取思想的。接替启蒙运动时代而来到的浪漫主义时代，在许多方面是启蒙运动时代的对立面。然而，启蒙运动文化已经在自己的内部产生了特殊的现象，即所谓的前浪漫主义。前浪漫主义的主要代表人物是“魏玛古典主义”诗人**歌德**、**席勒**、K.M.维兰德，以及像**莱辛**、**赫尔德**和**温克耳曼**这样的思想家。浪漫主义的先驱者们并没有与**启蒙运动美学**的传统决裂，却善于看出启蒙运动美学的弱点，并给以批判的评价，他们首先反对把艺术活动的形式因素绝对化和对艺术活动作直线式的理性解释。继续批评启蒙运动者的创作原则的浪漫主义者，认为艺术是解放个人多种多样的才能、使个性自由地和毫不拘束地自我实现的领域。这就决定了这样一个事实：哲学也好，语文学也好，甚至对自然科学的兴趣也好，在浪漫主义中照例都获得了审美色彩，都是与美学和艺术理论的问题不可分割地联系在一起的。浪漫主义美学和艺术哲学的主要权威是A.**施莱格尔**和Φ.**施莱格尔**兄弟(他们筹办了《雅典娜神庙》杂志，这个杂志在团结运动方面起了巨大

作用)、**诺瓦利斯**、**谢林**、Ф.施莱尔马赫，他们是早期浪漫主义即所谓耶拿浪漫主义——这个派别在历史上第一个最光辉的演进时期的思想家。耶拿浪漫主义的美学宣言在И.К.Ф.赫尔德林、Л.И.蒂克，以及后来的**霍夫曼**这样一些文学中的浪漫主义提倡者的创作中得到了发展。在英国，早期浪漫主义的代表是诗人**华兹华斯**和C.T.柯尔律治，在法国——Ф.Р.夏多勃里昂。接着，浪漫主义很快就以越来越新的分枝形式重新开始（拜伦——在英国，雨果——在法国，茹科夫斯基、莱蒙托夫——在俄国），囊括了绘画(Ф.О.龙格和К.Д.弗里德里希——在德国，Т.籍里柯、Э.德拉克洛瓦——在法国)，稍后又囊括了音乐（德国作曲家К.М.韦伯、Р.舒曼、Р.瓦格纳)。许多浪漫主义者都有一种错觉，以为法国革命的高涨所产生的幻想都会在资产阶级社会的现实中得以体现。因此，这些幻想的破灭使他们感到非常痛苦。这种浪漫主义世界感的双重性是与事件的客观图景相符合的，恩格斯关于这些事件写道："……和启蒙学者的华美的约言比起来，由'理性的胜利'建立起来的社会制度和政治制度竟是一幅令人极度失望的讽刺画"（《马克思恩格斯全集》第19卷第209页）。法国革命的复杂经验，在浪漫主义意识中巩固了客观现实（无论是自然的还是社会的客观现实）多维性、现实中蕴藏的潜能的无限丰富性的思想。浪漫主义美学和艺术实践的主要努力恰恰旨在揭示这个主题。**嘲讽**观念在浪漫主义美学中占有重要地位。作为哲学立场也好，作为特殊的艺术手法也好，浪漫主义嘲讽，是一种对周围世界的辩证的立体反映的方式。透过浪漫主义"佯装"的棱镜看到的怀疑、不信任、人的个性的内心世界以及客观历史过程的戏剧性，揭示出丰富的蕴藏着的潜能，得到多义的和多层次的感受。然而，浪漫主义者想超越平庸的存在而升华的尝试，并没有使他们转入抽象地"美化"生活的过程，因为这种尝试是同意识的清醒批判工作不可分割地联系在一起的。**唯美主义**只是在晚期浪漫主义和后浪漫主义中才表现出来。这种情况之所以发生，是因为早期浪漫主义感受所固有的自我反思能力削弱了。对现实的自由主义人道主义解释的空想，代替了对现实的表演性的游戏般的描绘。浪漫主义者对中世纪和文艺复兴时期的文化（**艺术中的文艺复兴**）的民主的、民间的现象感兴趣，这在许多方面是由他们对法国革命事件的双重

性反应决定的，法国革命迫使他们"把一切都看作中世纪的、浪漫主义的……"（《马克思恩格斯全集》第32卷第51页）。浪漫主义者从中世纪继承下来的与其说是忧郁的幻想，不如说是对童话和迷信的趣味，对放纵的狂欢活动的自由精神（**狂欢**）以及对阿拉伯式图案的怪诞夸张和无拘无束的游戏场面的酷爱。按照他们的意见，崇高意义的诗歌应当把所有这些因素统一起来。他们认为，长篇小说是这种无所不包的诗的综合的最等值的形式。这一体裁把诗歌和哲学统一起来，消除了艺术实践和理论之间的界限，也就是通过小型作品来反映整个文学时代，使时代的艺术理解同历史理解相结合。Ф.施莱格尔的长篇小说《柳钦达》(1799)和诺瓦利斯的长篇小说《亨利希·封·奥夫特丁根》(1802)以及他们的精采的幽默、细致的寓喻、非凡的形象和多不胜数的诗的点缀，是这方面实验的经典样板。虽然浪漫主义倾向的晚期不同表现形式、把世界和存在理解为审美整体的说法在艺术(和在科学)中存在的时间很长，浪漫主义者关于把审美理想体现为艺术实践的许多梦想在浪漫主义的历史范围之内仍然是无法实现的。如果说文学同理论的联系比较显著和适合的话，那末，音乐、绘画和戏剧对浪漫主义的美学遗产则是逐渐适应的，直到20世纪中叶才体验到这种遗产的重大影响，并且同艺术文化中的新浪漫主义倾向和探索融合起来。浪漫主义的思想在以后的艺术和美学流派中得到了继承。对现实及其全部多样性采取异常关注的态度，使浪漫主义者成为现实主义艺术的明显先驱(**现实主义**)。同时浪漫主义在形式方面进行了大胆的实验，引起了最激进的文学艺术**先锋主义**的代表人物对它的注意。

劳动美学（*ТРУДА ЭСТЕТИКА*）见**生产美学**。

李，弗农（*Lee Vernon*，真名维奥莱特·佩吉特 1856—1935）英国女作家，写有文化史和美学方面的著作，以按**移情论**的精神对美的问题的研究而知名。移情论中吸引她的是对自然和艺术的审美知觉的过程中显示主体(观众)的能动作用的可能性。起初在她的美学观点中表现出У.詹姆斯和美国的艺术研究者Б.伯恩森的影响，他们都把注意力集中于知觉主体的生理状态的特点。后来她抛弃了片面的生理学主义，把注意力转移到在对客体的动态感受的过程中表现出来的心理能力上：意志、感情和智力融为一体，记忆和想象的活化，人的过去的

经验同现在和未来的结合，各种感觉的协调一致(联觉)。在对文学理论问题以及创作心理和艺术知觉问题的研究中，她也以意识的能动性为依据，把这种能动性看作正确地释读艺术作品的主要条件。她的文学批评活动受到萧伯纳的高度评价。美学方面的主要著作是《美》(1913)。

里德,赫伯特（*Read,Herbert* 1893—1968） 英国美学家、艺术学家和艺术批评家。在资产阶级美学中，里德的某些思想在**技术美学和迪扎因**、当代艺术理论和**审美教育**的领域得到了发展。里德在自己的概念探索中，把**柏拉图**和**席勒**、**罗斯金**和**У.莫里斯.容·卡尔**和格式塔心理学折衷主义地结合起来，力求从理论上论证恢复被机器文明毁坏了的人类和谐发展的社会行动纲领，——他把这个纲领形象地称之为“机器人的解放”。按照里德的说法，和谐的发展就是审美的发展，其使命是制止表现在思想和行动、知识和信仰、社会和个人的统一的瓦解上的日益严重的个性分裂。里德认为，人和机器的对抗，在劳动过程和劳动产品中把劳动和游戏、部分和整体、物质和目的、形式和功能的冲突具体化了。里德以转化的形式揭示了现代资本主义生产条件和劳动主体精神异化之间的实际联系。但是，他依据形而上学的方法论，把这些条件绝对化，并提出了克服这些条件的空想纲领，作为绝对的非意识形态化。里德的理想表现为：艺术中和具体环境中的审美是一种抽象的非理性形式，审美活动是感情和行动的庄严统一，审美教育是个性的创作本能趋向形式形成的一种自发的自我发展。这样，里德的探索就走进了哲学的死胡同。但是，揭露现代资本主义社会的实际矛盾，抗议个性的异化，保护个人和社会发展的精神价值，使里德成为西方美学中的人道主义派别的代表人物之一，人道主义派别与**艺术的非人道化**是对立的。里德的主要美学著作有：《艺术的意义》(1931)、《艺术和工业》(1934)、《艺术和社会》(1936)、《用艺术手段进行教育》(1943)、《当代艺术哲学》(1952)、《形象和思想》(1955)、《机器人的解放》(1966)。

利普斯，蒂奥多尔（*Lipps, Theodor* 1851—1914） 德国哲学家、心理学家、美学家，在其著作《空间美学和光学几何学错觉》1897）中提出**移情作用**论或移情论。按照这种理论，主体在感受某一对象时进行着一种特殊的心理活动，即把自己的感情状态投射到这

个对象上，由此就产生了正面的或反面的审美印象。在利普斯看来，这种印象不是被艺术作品激发的，而是被移入作品中的。例如，无生命的形式（建筑物）在它们被感受时让人觉得它们充满内在的生命：主体在感受它们时仿佛同高高的线一起上升，同圆一起弯曲，等等。利普斯认为，只有这样才能解释几何学错觉，例如，垂直的线被觉得比实际上更长一些，因为在这种情况下观察者感到自己仿佛被往上伸长了。关于主体移情的资料被应用到**艺术心理学**中。利普斯的理论不能提出一个标准来区分审美的反应同其他与艺术无关的移情形式，因此而遭到公正的批评。利普斯的美学观点表现在他的两卷本的著作《美学，美和艺术的心理学》（1903—1906）中。

立体主义 （*КУБИЗМ*，来自法文 *cube*——立体） 造型创作中的流派，产生于法国（它的理论家是画家Ж．梅赞热、A．格列斯和诗人Г．阿波利奈尔），存在于1907—1920年期间。对20世纪先锋主义的发展有重大影响（**建筑**、实用艺术）。一般认为П．毕加索的画《亚威农的少女》是立体主义的开端。立体主义抛弃**绘画**中的情节观点，只限于解决形式-内容任务，主要是在静物体裁中。它是绘画对城市生活方式主题的掌握中的转折点。这个主题在立体主义的发展中起的作用，相当于自然在**印象主义**中的作用。立体主义的大师们（П．毕加索、Ж．勃拉克、M．杜尚等）拒绝表达环境和光线、三维透视，提炼出非深层多维透视的新形式。这种透视法使画家能以许多个沿着垂直的、水平的和斜向的轴集中起来的互相交叉的半透明的面（四边形、三角形、半圆形）的形式表现对象。同时从多个视角把对象描绘为若干几何图形的组合，因此观众可以看到它的背面和侧面的部分。按立体主义者的看法，这样一来，在他们的画中就不仅描绘了对象的外部形态，而且提供了关于它的知识。绘画范围的几何图形化导致对现实的表现的无个性性质，描绘的是脱离开人们的评价、好恶、感情而存在的东西的样子，就像用X光照射一样。所有物体在结构上的相似，它们的相互作用和相互联系，——这是立体主义的支持者们注意的东西。立体主义者力图在画布上把对无个性的和脱离开主观感受的物体的感觉肯定下来，把一些实物（纽扣，电车票，壁纸、漆布、报纸的碎片）放进自己的作品中，从而使**拼贴**成为合法的艺术手段。在立体主义中，分析（分清物体的几何层面）和综合（把它们组合起来）是

结合在一起的。在立体主义的第一阶段，结构的分析性质居于优势，在第二阶段（从1912年起）综合性质居于优势，这时的静物画更加抽象，更带装饰性，更为平淡和概括，而清心寡欲的微绿的、浅褐的、土色和灰色的色调也让位于更鲜艳的和对比强烈的色调。立体主义推动了**抽象主义**的诞生，对**未来主义**、**至上主义**、纯洁主义的技术也有影响。

理想化（*ИДЕАЛИЗАЦИЯ* 法文 *idealization*，来自法文 *idèal*——理想）（1）艺术概括的方法，它通过感性形象的形式极端重视正面价值，也重视现实的消极方面；在创作实践中，这种方法有时同**典型化**交错在一起，但是往往归结为提高正面客体，使正面客体充满崇高精神和具有审美意义，甚至给正面客体以完美的外貌（**完美**），从而奉为样板、理想。在艺术中，用**车尔尼雪夫斯基**的话来说，"有向好的方面的理想化和向坏的方面的理想化，或者简单地说，就是夸张"。换句话说，理想不仅可以朝积极方面完成，而且可以朝相反方向完成，例如，卑鄙行为就是朝**恐怖**或可笑的方面理想化的。**普列汉诺夫**指出了**浪漫主义**所固有的否定资产阶级生活形象的理想化。在**民间艺术**中，理想化既可以带有讽刺性模拟游戏的性质，也可以带有粗俗田园诗情调的性质。在一切情况下，理想化更多地以标准样板为目标，而较少地用典型化所固有的认识分析的研究方法来对待现实。如果说在典型化的艺术中理想——这就是"关系，作者按照他想用自己的作品来发挥的思想，把他所创造的典型相互置于这种关系之中"（**别林斯基**语），那末，在理想化的艺术中，往往是艺术家或民间集体通过公开的抒情片段、政论片段表现出来的形象性格、沉思和感情成为理想的体现。理想化一方面是与风俗习惯、与创作过程服从于**规范**的宗教仪式相联系的"讲究礼仪的"文化形式所固有的。另一方面，作为使意识向所希望的生活和价值的形式方面活跃起来的结果，理想化揭示出人在预感中的潜在可能性，或揭示出人在社会变革的高潮中的潜在可能性，这时艺术与其说是以现实中存在的东西为目标，不如说是以现实中应该有和怎样才有的东西为目标。理想化是任何文化的艺术所固有的，在文化发展的最初阶段，是**民间创作**，东方、非洲、拉丁美洲的许多艺术现象，古希腊罗马古典作品、西欧和俄国中世纪的艺术、**古典主义**、浪漫主义流派所固有的。**建筑**、装饰艺术、古典芭蕾舞、**抒情诗**、宏伟的纪念性

雕塑都倾向于理想化，虽然后者不排除典型化，这是雕塑发展的现代趋势所固有的。(2) 艺术家有意或无意忽视生活的阴暗面和戏剧性方面，虚假地美化生活，艺术作品中的"粉饰"。这样的理想化会使艺术作品脱离艺术价值的领域。

联觉 (*СИНЕСТЕЗИЯ*，来自希腊文 *synáisthēsis*——共同感觉) 心理学上一个表示官能间联系的术语；在语言学中是把这种联系用文字记录下来的语言共相（例如，"闪光的声音"，"温暖的颜色"）；在诗学中是建立在官能转移上的转喻和形象（例如，К.巴尔蒙特的诗意形象："长笛的蔚蓝色朝霞般的声音，定音鼓的战无不胜的鲜红色声音"）；在音乐学中是感受声音时的视觉形象（例如，在感受К.德彪西、Н.А.里姆斯基-科萨科夫、А.Н.斯克里亚宾、О.梅西安的作品时就会产生这样的形象）。从广义上来解释，联觉有时叫作视觉艺术与听觉艺术的相互影响，认为这里存在着某些把二者综合起来的体裁和种类（标题音乐、**彩色音乐**，М.К.丘尔利奥尼斯、**康定斯基**的作品）。在认识论方面，联觉是官能间的结合，也就是说，是人的官能的系统性特征，但也反映现实本身的整体属性。联觉的能力属于人的"本质力量"的表现，它可以在人的社会实践领域、首先是在艺术中加以培养。联觉有助于通过具体感性形式把握在知觉对象中被代码化了的意义，是艺术（形象的、非口头的）思维（**艺术思维**）的不可缺少的组成部分。联觉参与艺术形象的形成，参与艺术的相互影响和**艺术的综合**的过程。联觉的作用说明了艺术上的时间与空间（**艺术中的时间与空间**）的包罗万象性，在艺术的种发生分化的情况下把艺术的属功能保存下来的可能性。联觉能力（文化的联觉资源）的发展在每一个时代都符合艺术的种间联系的深度，相应地也符合视听艺术中综合的复杂性水平，因而是**艺术中的进步**的指标之一，也是在提高对世界进行感性把握的完整性程度方面的指标之一。当使用视听交往（**电影艺术**、**电视**、最明显的是彩色音乐）的技术手段的新**艺术种类**形成时，对联觉的兴趣最为浓厚。

联系美学 (*КОНТЕКСТУАЛИСТСКАЯ ЭСТЕТИКА*，来自拉丁文 *contextus*——密切的联系，结合) 资产阶级美学思想流派，产生于20世纪40—50年代。联系美学在其思想理论渊源方面接近**杜威**的哲学美学纲领和Э.托尔曼的新行为主义心理学。多年以来联系美学的主要理论家是美国哲学家

和美学家C.佩珀(1891—1967),他在《审美的质》、《艺术理论基础》等著作中确定了联系美学的基本原则,以及应当由联系美学解决的问题的范围。"联系"——联系美学的基本概念——就解释的性质而言近似于实用主义中的"经验"概念,显示出主观唯心主义观点和与之相伴的相对主义倾向占上风的状态。相对主义因素渗透于联系美学对所有问题的解释中(审美情势、审美价值和审美评价等)。联系美学的典型做法是坚持把美学范畴和概念主观化,这表现在把**审美**和**美**理解为依经验的强度和深度为转移的经验因素,表现在宣布作为审美价值实现的可能的空间的"联系的相对性是不可逆转的"。联系美学的代表人物喜欢利用专门科学的方法,首先是心理学的方法。然而,对于把审美关系的主体和客体联系起来的社会文化性质的深刻合理性的淡漠态度,却使对这种方法的利用变形,成为对个体、个性接触审美现象的心理效果的精细描述。结果,审美主体的心理上的满足程度被宣布为艺术价值的标准,而艺术作品被等同于感受该作品的人的经验。

连环画 (*КОМИКС*,英文的*comics*是*comic*——滑稽的、喜剧性的——的复数形式) 一种出版物,以连环图画进行叙述,附有简短的相伴文字或人物的对白。连环画供孩子和成人欣赏,以单本图书、专门杂志形式出版,或登载于报刊上,往往占据整栏。连环画的风格使人们能够将其作为形象宣传鼓动的手段(例如**马雅可夫斯基**的《罗斯塔之窗》)。因此,国外许多民主性期刊广泛利用连环画,既用于娱乐的目的,也用于讽刺的或认识的目的。连环画在资产阶级**大众文化**中得到无可比拟地广泛推广,成为它的主要领域之一。除冒险的、幽默的、色情的内容(超人、女超人的奇遇等)之外,西方还出版反共的、军国主义的、种族主义的、刑事和病态的连环画,其中充斥着恐怖、残忍、暴力的场面。这类连环画水平极其低下,是反审美的,就其消费者来看有时甚至可与"文学垃圾"、"蹩脚货"相比。这一点并不妨碍这类连环画履行其反动意识形态的和商业的职能。摄影小说是西方连环画的技术完善的形式。从爱情故事开始,摄影小说接受了连环画本身的所有题材,在主题方面同它毫无区别。

列奥纳多·达·芬奇 (*Leonardo da Vinci* 1452—1519) 意大利画家、建筑师、工程师、自然科学家,在他身上体现出文艺复兴时代的多方面天才。列奥纳多·

达·芬奇从韦罗基奥学画,20岁时被破格接纳加入佛罗伦萨艺术公会。他在世时,他的绘画(《贝奴亚的圣母》〔《拈花的圣母》〕、《岩间圣母》、《佐贡多》等油画),壁画(《最后的晚餐》)和米兰的斯福公爵巨型骑马纪念像模型,自然科学试验,建筑和工程设计就给他带来声誉。列奥纳多·达·芬奇其人在4个世纪期间吸引了艺术史家和美学家们的注意,尽管他的绘画的淡雅的**完美**直到19世纪末(那时他的创作成为**尼采**的阿波罗艺术论的核心)之前并没有引起特别的兴趣。从1797年起,列奥纳多·达·芬奇的"手写本"(日记)成为世界文化财富,但是对作为思想家的列奥纳多·达·芬奇的真正感到兴趣只是20世纪的事。他的数以千计的零散短文中包括了对各种艺术问题的理论探讨(透视、光线、色彩、**比例**理论,绘画中的感情描绘,人和动物的科学解剖学的建立),它们大大超出了他的时代,并且在17—18世纪的艺术理论中得到发展。列奥纳多·达·芬奇尊崇自然,并且呼吁艺术家们永远忠实于自然,但他远非赞成**自然主义**:"画家同自然争论、竞赛……如果一位大师的作品超过了他的见解,他就是可怜的人;如果一位大师的作品被他的见解超过,他就是正走向艺术的完善。"阐述美学问题的主要著作是《绘画论》。

列宁,弗拉基米尔·伊里奇(*ЛЕНИН, Владимир Ильич* 1870—1924)在新的历史条件下创造性地发展了马克思主义的马克思主义理论家,苏联共产党和国际共产主义运动的组织者和领袖,苏维埃国家的创立者。促使列宁的美学观点的形成和发展的,是他极其渊博的学识,对本国和世界文化、**革命民主主义美学**的深刻了解和研究,他对各种艺术,特别是文学和音乐的长期一贯的兴趣和对它们的熟知,同著名的文化和艺术活动家的直接交往(例如,列宁长期同**高尔基**保持着密切接触)。列宁制订的辩证唯物主义的反映论成为现代马克思主义美学和**艺术学**的方法论基础。列宁把认识过程看作外部世界在人的意识中的反映,论证了反映的辩证矛盾的性质。他指出,反映不是简单的、镜子式的死板的活动,而是以认识主体对被反映的现实的能动的、创造性的关系为特征的复杂过程。列宁揭示了社会的精神文化现象的历史性质,证明了阐明它们的认识论根源和社会阶级根源的必要性。列宁的反映论使人们得以阐明割断艺术同现实的联系的唯心主义艺术观的无根据。从列宁的理论

看，在其主要趋向上对现实的规律性的真实反映（**艺术反映，现实主义**），对本质的东西、**典型**的东西的反映，是艺术价值的最重要的标准。列宁论**托尔斯泰**的一系列文章，是具体运用辩证法、反映论的原则分析艺术创作，阐明它的思想美学特点的典范。列宁把托尔斯泰称为“俄国革命的镜子”，强调现实在艺术中的反映过程的社会阶级制约性：“托尔斯泰的思想是我国农民起义的弱点和缺陷的一面镜子，是宗法式农村的软弱……的反映”（《列宁全集》中文第2版第17卷第186页）。在对艺术创作的理解方面，列宁既反对冷漠的客观主义，又反对庸俗社会学，他指出，艺术作品中对现实的反映（“托尔斯泰……异常突出地体现了整个第一次俄国革命的历史特点……”——《列宁全集》中文第2版第20卷第20页）是同艺术家对现实的主观态度不可分的，艺术家从一定的社会理想出发对所描写的东西作出审美评价。按照列宁思想的逻辑，托尔斯泰对警方官办的国家和教会的“强烈的、激愤的而且常常是尖锐无情的抗议”，“对资本主义的……揭露”（《列宁全集》中文第2版第20卷第20—21页）是他的作品的艺术价值和社会意义的必不可少的条件。在列宁看来，对现实中本质的、合乎规律的东西的艺术概括是通过个别的、单一的东西来实现的：“全部的**关键**在于描写**个别的**情况，在于分析**特定**典型的**性格**和心理”（《列宁全集》中文第2版第47卷第76页）。由此可见，列宁把艺术创作过程看作客观与主观、认识与评价、个别与一般、社会与个人的辩证统一。关于艺术与社会现实的联系的观点在列宁制订的艺术的党性学说中得到深化的解释。在《党的组织和党的出版物》（一译《党的组织和党的文学》——译注）（1905）这篇著作中，列宁用艺术的无产阶级的、共产主义的党性，艺术公开同社会主义思想、同革命无产阶级的生活与斗争相联系的口号反对艺术“无利害关系”的虚伪观念，反对用来掩盖资产阶级艺术家对钱袋的依赖的“老爷式的无政府主义”。列宁认为社会主义艺术是“整个无产阶级事业的一部分”（《列宁全集》中文第2版第12卷第93页），却绝非忽视艺术活动的特点，而是把党性原则同创作自由问题辩证地联系起来。列宁指出了艺术才能形成的社会前提，批判了绝对创作自由这个主观唯心主义的口号。他也同样尖锐地反对贬低艺术家创作个性的特点的做法（**艺术中的个性**），经常提醒必须爱护天才。列宁

写道，在艺术中“绝对必须保证有个人创造性和个人爱好的广阔天地，有思想和幻想、形式和内容的广阔天地”(《列宁全集》中文第2版第12卷第94页)。但是，列宁强调指出，艺术家只有自觉地为人民、为革命、为社会主义服务，才能获得真正的创作自由:“这将是自由的文学，因为把一批又一批新生力量吸引到文学队伍中来的，不是私利贪欲，也不是名誉地位，而是社会主义思想和对劳动人民的同情”(《列宁全集》中文第2版第12卷第96—97页)。列宁考察艺术创作的理论问题时，是把它们同对社会进行革命改造的任务有机地联系起来的。列宁规定了社会主义文化，其中包括艺术文化的基本思想方向，形成和发展这种文化的具体途径。他在《日记摘录》、《论我国革命》、《宁可少些，但要好些》等著作中揭示了文化革命的本质。在列宁看来，文化革命要求有最广泛的国民教育和使人民群众有可能掌握文化珍品的修养，培养新型的真正人民的知识分子，按社会主义原则移风易俗。列宁高瞻远瞩地预见，由于文化革命，就会产生新型的多民族的艺术，这种艺术能够吸收并创造性地加工世界艺术文化最优秀的成果。这将是“一种按照其内容而规定其形式的、真正新兴的、伟大的共产主义艺术”。列宁指出了掌握社会的历史发展过程中积累起来的文化财富的必要性，同时又反对无批判地接受资产阶级社会的文化，因为在这种文化中需要区分统治阶级的反动文化和“民主主义和社会主义的成分”(《列宁全集》中文第2版，第24卷第126页)。掌握、加工、发展过去的艺术文化的过程，应当“根据马克思主义世界观和无产阶级在其专政时代的生活与斗争的条件的观点”(《列宁全集》中文第2版第39卷第334页)来进行。列宁激烈地批评无产阶级文化派对整个过去的文化的虚无主义的否定。他在俄国共青团第三次代表大会上说，无产阶级文化“并不是天上掉下来的”，“无产阶级文化应当是人类在资本主义社会……压迫下创造出来的全部知识合乎规律的发展”(《列宁全集》中文第2版第39卷第299页)。列宁认为，在实验室里创造新艺术的企图，对“纯”无产阶级文化的论证在理论上是错误的，在实践上是有害的，包含着使文化先锋队脱离群众的危险。(《列宁全集》中文第2版第42卷第312页)真正的社会主义艺术文化应当不仅是人类文化发展的结果，而且“必须深深地扎根于广大劳动群众中间”。在列宁看来，人民性

不仅是新型的社会主义艺术不可或缺的特点，而且是掌握文化财富的原则之一。然而，透过人民群众的艺术和审美理想的棱镜来评价艺术遗产，并不意味着简单化地抛弃艺术文化史上一切复杂的东西。掌握艺术遗产应能有助于培养劳动者的审美趣味，唤醒他们身上的“艺术家”。列宁所表述的艺术的党性和人民性，爱护艺术天才和文化遗产等原则，是共产党在发展苏联文学和艺术方面的政策的基础。

灵感 (*ВДОХНОВЕНИЕ*)

指艺术家在创作艺术作品过程中他的精力和体力处于最高的升华状态。“让心灵去最生动地接受印象，从而迅速地想出概念。这才有助于对它们作出解释。”(普希金语)作为心理现象，灵感的特点是：个人的巨大内在潜力集中在创作客体上，注意力有严格的选择性，启发式活动达到最佳集约状态和有效程度；艺术形象的产生和体现相对轻松自如。灵感的具体形式完完全全是个人的，它们决定于艺术家个性的特征。有时，特别是在诗歌和音乐中，灵感的具体形式往往是非常做作的，如醉如狂。有时灵感作为特别的心理状态，在艺术家的脑海里无论如何不能突现出来，甚至连影子也没有。这是灵感的演进形式，好象溶解在**创作过程**中了。在对灵感的研究上，唯物主义美学和唯心主义美学是针锋相对的。唯心主义美学的代表人物以柏拉图-康德的哲学传统为出发点，通常否定深入认识灵感的原则可能性。他们当中的许多人把灵感看作是纯粹非理性的举动，是神秘的天启。马克思主义的美学传统，依靠科学心理学的材料和唯物主义的哲学传统对这一现象进行了研究，出发点是：尽管这一现象异常复杂，客观研究难度很大，但灵感是完全可以认识的，灵感本身并不包含任何神秘的、超自然的东西。灵感是由日常的紧张劳动、长期的创作探索所酝酿并引起的。艺术家的**才华**和**技巧**、他的生活经验和知识，都在灵感活动中得到体现。艺术家对他在有灵感的期间得到的创作结果，通常给以批判性的分析、思考，进一步加工，使其精确化，以符合作品的一般**构思**，以符合读者、观众和听众从审美上感受这部作品的概率参数。

灵性化或活灵活现 (*ОДУШЕВЛЕНИЕ*或*АНИМАЦИЯ*,来自拉丁文*anima*——心灵)

动画片中采用的独一无二的具有立体感的电影拍摄方式；实现的方法是：把逐格拍摄的镜头一个接一个地连续定影在电影胶片上，以取代

描绘客体的静止状态，结果在放映的时候产生动的幻觉。任何材料(图画、木偶、纸片、沙粒等等)都可以成为灵性化的对象，这就在作为演员的动画片艺术家面前开创了形象地“再现”已知**人物**的极其广泛的可能性。他作为演员的工作特点在于：他不仅使人物本身，而且使这个人物活动的环境活灵活现。形成了两种动画电影审美观。第一种审美观：把灵性化看成**造型艺术**存在的特殊形式，把图示形象、它的象征意义和变形意义归结为艺术思想的主要体现者；第二种审美观认为戏剧性因素及其固有的故事性倾向优先于对人物性格的心理揭示。这两种观点的相互渗透，才是最有成效的。现代动画片有各种不同的灵性化方法，从而又分成若干独立样式：素描片，改编技术(平面木偶)，不用照像机的活灵活现（直接画在电影胶片上)，“多针形银幕”（光栅描绘的原则)，“活动绘画”（用摄像机描绘)、计算机控制的活灵活现（靠电脑制造和改变活动图形）等等。灵性化新工艺的发明，导致动画片语言的不断更新。

流行艺术 （*ПОП-АРТ*，英文*pop-art*，*popular art* 的缩写、——通俗艺术） **现代主义**艺术中的流派之一。20 世纪 50 年代产生于美国和英国，起初出现在**绘画**和**雕塑**中，希望用“新现实主义”来取代广大观众无法理解的**抽象主义**，后来推广到资产阶级**大众文化**的其他领域。流行艺术的代表人物重复**达达主义**的古怪手法，在自己的构图中利用了现实的日用品（食品罐头、废旧物品、汽车部件等等）及其机械复制品(照相、模型、复写品、连环画和插图杂志的剪贴)，把这些东西偶然拼凑起来加以美化，抬高到艺术的等级。在认识论方面，流行艺术的美学寄生式地依附在关于物品的思想功能和实用功能的物品形式(形状、颜色、大小等等)属性的某种独立性上。流行艺术风格中的物品构图和**拼贴**，要么着眼于把这些形式品质加以假定性的抽象，要么着眼于把它们同物品的含义从对位法上加以对比。流行艺术试图把批量工业生产的任何物品加以美化，从假民主的立场出发，蛊惑人心地硬说自己的“作品”是任何观众都喜闻乐见的，并且答应每一个人不作任何精神努力、不掌握文化成果都有可能成为审美价值的创造者。流行艺术的反人道主义倾向性明显地表现在它不要精神方面，试图普及原始趣味，保存不发达的审美需要。

卢卡奇，乔治 （*Lukács*，*György* 1885—1971） 匈牙利哲学

家，美学家，文学研究家。生于布达佩斯，在海德堡(德国)接受哲学教育。卢卡奇的世界观经历了从唯心主义向马克思主义的复杂而矛盾的演变过程。从他的创作道路之初，他就特别重视美学、文化和文学问题。对俄国文化，**陀思妥耶夫斯基**、**托尔斯泰**的创作特别感兴趣。卢卡奇青年时代的许多美学著作只是在70年代，在所谓《海德堡美学》发表之后才为人们所知。卢卡奇是匈牙利和国际共产主义运动的积极参加者，30年代至40年代初住在苏联，参加苏联国内的文化生活、那些年代的文学争论，反对无产阶级文化派。他力图完整地阐述马列主义美学，同苏联哲学家M.A.利夫希茨合作研究一些重大课题，如艺术中的反映问题(**艺术反映**)、现实主义的本质、**艺术中的内容与形式**的相互关系。晚些时候卢卡奇应用列宁的反映论去研究**美好**、**模拟**、**净化**这样一些美学范畴。他的美学观点是反对**形式主义**、公式化和庸俗社会学的。他在这个时期的全部言论都贯穿着反对法西斯主义，反对使德国精神遗产服务于法西斯意识形态的蛊惑人心的努力的热情。1945年卢卡奇返回祖国后积极参与建立匈牙利社会主义文化，为向匈牙利读者介绍俄国和苏联文学做了许多工作。卢卡奇的观点并不总是一贯的，有时他也犯过严重政治错误。在他生活与活动的晚年，许多创造性的探索和美学中的创新都告完成。1963年他具有重大价值的综合性著作《审美的特点》问世，这部著作从马克思主义立场论证了对现实的审美态度的本质，阐明了马列主义美学的范畴结构。在卢卡奇的理论遗产中占据重要地位的还有他的其他美学著作：《心灵与形式》(1910)、《小说理论》(1920)、《歌德和他的时代》(1946)、《马克思和恩格斯的文学理论》(1949)、《伟大的俄国现实主义者》(1951)、《现实主义问题》(1955)、《美学史文集》(1956)。

卢那察尔斯基，阿纳托利·瓦西里耶维奇（*ЛУНАЧАРСКИЙ,Анатолий Васильевич* 1875—1933）苏联国务和社会活动家，社会主义文化建设的理论家和实践家，美学家，艺术批评家，艺术学家。卢那察尔斯基的美学观点是在同俄国唯心主义哲学家H.别尔嘉耶夫、C.布尔加科夫、B.罗扎诺夫等人的激烈论战中形成的。他批判了**颓废主义**，捍卫艺术创作的思想性、党性。卢那察尔斯基还在活动的早期就提出了创建“综合”美学的任务。他力求把美学的范畴体系(**美好**、**悲剧性**、崇高、**英

雄等）同关于人的哲学问题联系起来。他认为，审美体验会促使革命的理想变为“对广大社会个性来说是伟大而切身的任务”。1905—1907年革命失败后社会反动的环境，是卢那察尔斯基迷恋经验批判主义，企图用特殊的“社会神话学”——造神论来“补充”马克思主义的前提之一。列宁尖锐地批评卢那察尔斯基，同时又在他的美学观点中看到健康的成分，表示希望“在美学上”把卢那察尔斯基同波格丹诺夫“分开”（参看《列宁全集》中文第2版第18卷第362页）。卢那察尔斯基在研究合成的“综合”美学时，区分出对审美的研究的心理生理方面和社会哲学方面，区分出对现实的审美关系发展的基本阶段：感性知觉、表象发展的“前审美”（初始）阶段；对世界的“狭隘审美的”观点，它并未超出表现为快感和不快感的直接感情反应；广义的审美——对于人本身同世界的全面联系的有意识的体验。在卢那察尔斯基看来，对世界的审美关系的主要发展方向是智力化，充实以社会和世界观的内容，使之同对现实的科学哲学和道德关系靠近。他认为审美是马克思主义世界观的不可或缺的一个方面，是对现实的建设性改造关系的前提：“人只有在意识到自己是美好的和伟大的整体的一部分时，他才会努力使这个整体美好和伟大。”卢那察尔斯基既反对对艺术的简单化的教育性理解，也反对各种形式的非意识形态化的“纯”艺术，他不赞成对艺术活动及其成果持庸俗社会学态度。他把艺术的意识形态功能视为中心功能，同时把这种功能理解为对个性的广泛的审美影响。卢那察尔斯基注意到艺术的影响的复杂的和多方面的性质，这是以个性的内在能动性的形式为中介的。当他谈到借助艺术进行“感情感染”时，他指的是唤醒个性的整个感情领域。卢那察尔斯基为阐明经过艺术装饰的环境对人的影响问题的理论方面和实践方面作出了贡献，这种环境应当激起思想感情，使人想起他的创造任务，培养“以各种各样的态度对待对象”的能力，帮助人成为真正的“物的主人”。卢那察尔斯基把**审美教育**看作培养和谐地发展的个性的一个基本方面。按照卢那察尔斯基的思想，这种个性的极其重要的特点，就是能够对多样化的生活作出审美评价，自觉地努力自我发展，克服自己的不完善之处，进行社会性创造。审美教育的目标只有在综合运用劳动、娱乐、艺术活动的各种形式，文化成果为个人所掌握的基础上才能达到。卢那察尔斯基认为**戏剧**在审美

教育中，在活跃个性的创造能力方面占据特殊的地位。卢那察尔斯基的活动对艺术学、艺术批评的方法论原理的制订，对苏联美学科学、审美教育的理论和实践的形成和发展都有重要影响。反映卢那察尔斯基美学观点的主要著作有：《实证美学原理》(1904)、《马克思主义与美学》(1905)、《戏剧与革命》(1924)、《新人的培养》(1928)、《艺术是一种人类行为》(1930)。

卢梭，让·雅克 (*Rousseau, Jean-Jacques* 1712—78) 法国哲学家、作家、政论家。卢梭的社会政治观点的特色是既否定封建君主专制，也否定资本主义剥削的现存关系。在文学中，卢梭是**感伤主义**的代表人物。关于艺术和道德的关系问题在卢梭的美学观念中占中心地位(**艺术和道德**)。在对这个问题的解决上，卢梭同启蒙运动的其他思想家是有分歧的，他最尖锐地提出了艺术的社会问题。他的美学观念浸透了小资产阶级的均产主义（宣扬普遍平均主义)，这种均产主义也是他的社会政治思想所特有的。卢梭的出发点是，在阶级对抗社会中，文化进步导致道德衰退，文明的成果会使本性善良的、诚实的和热爱劳动的"自然人"腐化堕落。卢梭在把自己的回到大自然去的号召推广到审美关系领域时得出结论说，由理性文明产生并体现出文明的全部属性的艺术，是不道德的和有害的，"艺术的产生应归功于我们的恶习"。按照卢梭的意见，**美艺术**的发展是埃及、希腊和罗马崩溃的原因。卢梭证明，艺术要求无谓地浪费时间和金钱，产生懒堕和道德败坏。卢梭认为艺术的理想是充满了爱国主义精神的民间演出。他认为用节日的演出和娱乐活动、歌舞游艺等等来代替**职业艺术**对人民来说是必要的。卢梭从民主主义的立场批判了他同时代的艺术的内容和形式。他提出把第三等级的热爱劳动和善良的普通人作为正面主人公来描写。卢梭坚持艺术形式的民主化，要求**风格**明快而朴素，描绘自然而真诚。这些原则在感伤主义的诗学中有反映。同时，对贵族艺术的批判在卢梭那里变成了对整个职业艺术活动的否定。卢梭也考察了某些**艺术种类**(**文学、绘画、音乐**)，在音乐美学的发展方面起了显著的作用。在他的论文中朴实和自然的概念是评价音乐的主要标准。法国革命的活动家们，尤其是雅各宾党人，接受了卢梭的美学思想，并且在文化领域实施的政策中遵循这些思想（组织革命庆祝活动，崇拜"最高存在物"）。卢梭世界观中所固有的对社会不公

正的批判，对自然和感情的崇拜，反理性主义，对自然和朴实的号召，对艺术民主化的追求，在浪漫主义者和稍后时期的文学艺术的某些代表人物的美学思想中得到了反应。卢梭的哲学-美学观念对**托尔斯泰**发生了影响。卢梭发挥美学思想的主要著作有：第戎学院获奖征文《论科学和艺术发展是否促进道德的净化》(1750)；《致达兰贝尔论戏剧书》(1758)；《尤利亚，或新爱洛绮丝》(1761)；《爱弥儿，或论教育》(1762)；为狄德罗和达兰贝尔的《百科全书》撰写的关于音乐的条目。

卢森堡，罗莎 (德文*Luxemburg*，波兰文*Luksemburg, Rosa* 1871—1919) 波兰、德国和国际工人运动的活动家，"斯巴达克联盟"和德国共产党的创始人之一，马克思主义的理论家和宣传家，文艺批评家，政论家。贯穿于卢森堡的全部美学和文学批评遗产中的，是艺术、现实与革命不可分离的统一的思想。她正是从这样的视角展开了她的文学批评创作的一个基本课题——艺术家在革命中的地位，他的社会作用。例如，卢森堡在她的一篇早期论文《亚当·密茨凯维奇》(1898)中考察了这位诗人的全部创作，他在参与发展波兰革命运动、30年代的起义及其被镇压方面的高潮与低潮。卢森堡反对社会主义"和平长入"资本主义的理论，论证了艺术同先进意识形态、同劳动者的革命斗争相联系的富有成效。在《格列布·乌斯宾斯基》一文中，她认定这位作家是俄国平民知识分子的领袖，民粹主义意识形态的表现者。卢森堡对**梅林**为工人们写的论**席勒**的著作作出响应，赞同作者的观点，强调指出把革命性理解为任何一种抗议形式的庸俗见解是站不住脚的，捍卫关于革命行动的社会方向性的观点，并因此而支持关于必须掌握、洞察席勒的戏剧的意义的思想。卢森堡支持作为革命过程的一部分的"有倾向性的艺术"(**倾向性**)，反对**自然主义**和**颓废主义**。在考察俄国文学时(见论述B.Γ.柯罗连科、**托尔斯泰**、整个19世纪古典文学的文章)，她高度评价它的揭露性热情、涉及的社会问题的尖锐性和高度的艺术品格。尽管卢森堡并非总是彻底地贯彻马克思主义分析艺术作品的原则，有时在评价作品的内容方面时用道德标准取代社会标准，但她始终站在捍卫反映人民利益的进步的**现实主义**艺术的立场上。

鲁迅 (本名周树人，1881—1936) 中国作家、政论家和文学研究家，现代中国文学的奠基人。鲁迅的美学观点经历过相当大的变化。

在创作道路的初期，他是浪漫主义美学（首先是П.Б.雪莱和**卡莱尔**的美学）的传播者，赞同浪漫主义者对诗歌及其建设性作用、对艺术的社会使命的观点。鲁迅认为，诗人应当"争天拒俗"，不仅在当代人，而且在后代人的心中唤起深刻的感情。鲁迅力图从中国传统诗歌中发现类似于**浪漫主义**的特点。在他看来，在古代中国，屈原的诗可以认为是同Дж.拜伦的浪漫主义作品类似的。鲁迅相信，艺术能够改变人的天性，艺术在人的创造性的想象力的形成方面起着重要的作用。他认为改造现实是艺术创作的必然属性。同时，他既反对在艺术中复制自然现象，又反对脱离对现实对象的描绘。鲁迅指出了创作过程中的三个要素：天然的对象（天物）、对事物规律的思考（思理）和审美**理想化**（美化）。在鲁迅看来，艺术就是在思理的基础上对天物的美化。在本世纪10年代接触到俄国革命民主主义者的思想和马克思主义美学后，鲁迅转向美学中的唯物主义，后来（20—30年代之交）成为中国新的革命艺术最大的理论家，始终捍卫**现实主义**的原则。鲁迅为在中国普及俄国和苏联文学做了不少工作（翻译了俄国古典作品，以及**高尔基**、А.А.法捷耶夫等人的著作），特别强调苏联艺术在使中国人民掌握世界艺术文化财富方面的积极媒介作用。鲁迅在美学和文学理论方面的主要著作有：《摩罗诗力说》（1908）、《中国无产阶级革命文学和先驱的血》（1931）、《中国小说史略》（1933）。

罗可可式（*РОКОКО*，来自法文 *rocaille*——贝壳）18世纪在**巴洛克式**和**古典主义**之间的过渡时期发展起来的西欧艺术**风格**。最充分地表现在**建筑**和装饰艺术中（家具、瓷器和织物上的装饰画、小型**雕塑**）。罗可可式的特色是追求**结构**的不对称，形式的小型分件设计，在内部装修中装饰的结构饱满，同时也保持均衡，把鲜明而纯洁的色调同白色和金色结合起来，在建筑物外观的严整和建筑物内部陈设的精致之间形成对照。在罗可可式艺术中占统治地位的是优美的、奇妙的、华丽的**节奏**。在路易十五的宫廷中得到推广的罗可可式风格（建筑师Ж.М.奥本诺尔、Ж.О.梅松涅、Г.Ж.波弗朗，画家А.华托、Ф.布歇的创作），直到19世纪中叶才被称之为"路易十五风格"。为了表明和评定这个风格的特点，"罗可可式"概念首先在瑞士文化史学家和哲学家Я.布克哈特的学派的美学家著作中得到使用，这些美学家把这个概念同审美范畴"优雅"联系起

来，并且作了广义的解释，不仅仅局限于 18 世纪的范围以内（例如，“希腊化时代的罗可可式”）。

罗马式 （*РОМАНСКИЙ СТИЛЬ*，来自拉丁文*romanus*——罗马的） 10—12 世纪（在一些国家也包括 13 世纪）西欧艺术中的风格流派，它反映王权和教会力求依靠罗马帝国的权威。罗马式最充分地表现在**建筑**和大教堂的雕塑装饰中，这些大教堂座落在高冈上，并由此而君临地方。罗马式的特色就是建筑物的合理结构及其威严形状同富有高度表现力的人物众多的雕塑构图的有机融合，通过这些构图，新约的主题（首先是最后审判）用造型语言表现出来，这种造型语言同古希腊罗马时代的样板很少有共同之处。力求反映神的令人可怕的威力的罗马式的纲领性质，明显地表现在 12 世纪奥坦大教堂正门的题词上（法国）：“让恐惧使这里所有受尘世恶习诓骗的人们感到震惊吧，因为他们的命运是通过这些形象的惊惶失措才揭示出来的！”不过世俗的世界感因素（例如，描绘动物和植物）、**怪诞**和**讽刺**都渗透到罗马式作品中来，这就引起了以贝尔纳·克列尔沃斯基为首的教会神父们的尖锐抗议，贝尔纳关于教民写道：“他们看这些描绘比读圣书更感兴趣”。存在着这类因素，使罗马式同弗拉基米尔-苏兹达利土地上的古俄罗斯艺术接近起来（**古俄罗斯美学**）。**哥特式**艺术继承并发展了这些因素。到 19 世纪末，罗马式并没有从关于早期中世纪艺术的总概念中分立出来。20 世纪的研究人员明显地对罗马式的特征感兴趣。

罗蒙诺索夫，米哈伊尔·瓦西里耶维奇 （*ЛОМОНОСОВ, Михаил Васильевич* 1711—1765）俄国百科全书式的学者，诗人，思想家，社会活动家。圣彼得堡科学院和美术研究院院士。以镶嵌画艺术的成就被选入博洛尼亚艺术院。罗蒙诺索夫的创作中反映出他所特有的概念思维和形象思维的结合，人的科学的和艺术的出色才能的结合。罗蒙诺索夫的自然哲学不仅强调决定论原则和理性可以掌握的自然界规律性的意义，而且强调“自然界的和谐与协调”。对宇宙的审美知觉明显地表现在他的哲学诗（《晨思上天之伟大》、《目睹北极光夜思上天之伟大》）中。他从思想和情感的意义上分析社会现象。罗蒙诺索夫认为，历史充满着以其戏剧性给人留下深刻印象的事件；历史叙述的伦理学和美学优点应当胜于文学作品，因为历史的实例对人们的头脑和心灵的影响力超过文学虚构。罗蒙诺索

夫在改革俄语方面起了重要作用，这一改革预先决定了教会斯拉夫文言文化的终结。大大扩充新的文学语言的词汇量，使它和口语接近同时又保持书面传统的全部丰富性，——这就是罗蒙诺索夫在俄罗斯语文方面的改革活动的基本原则。他提出的"三种语体"(高、中、低)理论，用**普希金**的话来说，导致俄罗斯文学语言的所有各种有生力量"幸福的汇合"。罗蒙诺索夫和**特列季亚科夫斯基**一起为建立俄语诗法体系立下功劳。他提出了交错韵律理论，论证了俄语轻重音格律诗的各种不同诗格的合理性，支持在俄罗斯诗歌中可以使用各种不同韵脚的主张。罗蒙诺索夫广泛地依靠文学遗产。他的《雄辩术》中大量引证古希腊罗马时代、中世纪、文艺复兴时代和近代的著作。他对古俄罗斯文化的文献、俄国**民间创作**都很熟悉。罗蒙诺索夫把本国文学发展的新阶段同用新的合理的、使文学创作获得规律性、准确性和普遍适用性的词汇规范来代替旧的词汇规范联系起来。把规范性、逻辑性、合理性推广到文学领域的主张使罗蒙诺索夫的美学观点接近于**古典主义**传统。然而在他的创作中，除了理性的逻辑之外，感情、灵感、激情的原素也是得到充分的公认的：在艺术作品中"应当使理性与感情接近，并同它们合为一体"。罗蒙诺索夫诗歌的特点是：用词时常出人意料，诗学风格隐喻化，修饰语富于感情和心理的表现力。罗蒙诺索夫文学创作的体裁是多样的，从悲剧(《塔米拉和塞利姆》、《德莫封特》)到讽刺诗(《胡须颂》)。他的许多艺术作品实质上是社会哲学政论作品。他对爱情**抒情诗**表示理解，也不反对**享乐主义**的崇拜者，但他为自己的创作选择的是表现公民精神，反映社会利益的道路。在罗蒙诺索夫那里，艺术创作的美学是同存在与认识的美学联系在一起的。他的美学和创作信条在《同阿纳克列昂的谈话》一诗中得到阐明。

罗斯金，约翰 (*Ruskin, John* 1819—1900) 英国思想家、美学家和艺术批评家、政论家。罗斯金的艺术和**美**的观念(接近于英国**浪漫主义**)建立在宗教唯心主义的、泛神论的世界观基础上。罗斯金认为，**美好**、美(上帝给他的创造物打上的印记)是没有被机器文明丑化的自然界(也包括人在内)所固有的客观属性。在这个意义上，现实高于艺术。个人借助于审美感(审美趣味)来判明现实的美(精神和物质、真和善的统一，形式的**和谐**和**完美**)，既不能把审美感同理性等量齐观，也不能

把它同感性愿望等同起来；这是个人所固有的特殊的精神直观。与认识对象本身的科学不同，艺术和文学使对象改变形状（现实地或理想地），透过感情的棱镜来描绘这些对象，使它们富有灵性（罗斯金把这叫做"动人心弦的幻想"）。他认为艺术的产生是由于人身上存在有模仿的本能，无意识地倾向于通过材料、语言来体现隐藏于存在的外表里面的精神力量。美好艺术的目的——加强人们的宗教感情，使他们的道德完善化，使他们的实践的物质生活美化。罗斯金认为，任何民族的艺术都指出这个民族的社会政治美德，成为这个民族的审美状态的标准，并在社会生活中起着重要的教育作用。他否定**自然主义**和"**为艺术而艺术**"。艺术家的任务——通过真实地再现（借助于艺术想像）"自然的"自然界和人来实现自己的思想和构思，而人在分工对他造成破坏性影响以前是同自然界处于和谐的统一体之中的。从罗斯金的观点来看，选择崇高的题材，把重点放在所描绘的东西的最世俗方面，尊重民族传统，追求真实性和精神性，象征化——所有这一切是创造艺术价值的不可或缺的条件。**丑**和**卑劣**的范畴不包括在罗斯金美学的范围内。罗斯金的矛盾的社会审美理想带有浪漫主义空想的性质：在已经形成的社会阶级划分的条件下，他宣扬脑力和体力的支出溶合在一起的、普遍的农民手工业劳动。按照罗斯金的意见，这样的劳动的使命就是使社会健康化，高尚化，促进艺术的繁荣（首先在古希腊罗马的古典主义和哥特式浪漫主义的派别综合的基础上）。而资本主义文明产生财神崇拜、庸俗、贫困和土地污染，它是与美和创造性劳动相敌对的。罗斯金对英国的文化生活产生过巨大的影响（**拉斐尔前派**、**莫里斯**等）。**托尔斯泰**称他是世界"出类拔萃的人物"之一。罗斯金的著作有：《当代画家》（1843—1860，共5卷）、《拉斐尔前派》（1851）、《威尼斯之石》（1851—1853，共3卷）、《艺术的政治经济学》（1857）、《艺术讲稿》（1870）、《艺术构思：美与丑》（1880）、《英国艺术》（1884）等等。

M

马蒂，马蒂-伊-佩雷斯，何塞.胡里安（*Marti Y Pērez* 1853—1895）古巴诗人、政论家和哲学家，古巴美学思想中的革命民主派的创始人。最初，马蒂的美学观，首先是对美的范畴的解释，受到他的哲学的一般性质——一种唯灵论的实证主义——的影响。马蒂以为美既是客观的存在，所以人对美的追求是天生的（“人的精神是在带着马刺的马背上产生的”）。随着建立公正社会制度和争取民族独立的斗争，这种理想日益成为他的生活和全部理论活动以及革命实践活动的目的，他开始把美同人的自由活动的表现联系起来。马蒂认为艺术这种精神能动性形式是争取社会公正和自由的斗争手段。他要求“真正现实主义”的艺术家立足于事实，提出艺术的认识价值的问题。根据马蒂的说法，对艺术家的才华问题无动于衷，不考虑由“现实——艺术”这种关系推动的艺术创作的创新功能，艺术的认识价值问题就是不可思议的。马蒂认为，艺术才华是由天生的和精神文化的因素、由世世代代人们的“精神贡献”决定的。因此，在他看来，才华这个表现全体人民的创作潜能的问题，就本能地变成了使才华在活动中付诸实现的可能性问题。马蒂有关艺术作品产生相应审美影响的条件的见解，他要求考虑到大众的现实主义立场，他对У.惠特曼和B.韦列夏金的创作的高度评价，他有关“智力分散性”的论点，等等，都表露出关于艺术的本性和功能的一般民主观。在马蒂的美学中，对这一问题的兴趣，是由于他的一般哲学观点从唯心主义到自然科学的唯物主义的演进而促成的。马蒂论述美学观点的基本著作有：《诗人惠特

曼》(1887)、《埃雷迪亚》(1889)、《俄国艺术家韦列夏金画展》(1889)。

马克思,卡尔·亨利希 (*Marx, Karl* 1818—1883) 科学世界观——马克思主义的创始人(和**恩格斯**一起),国际无产阶级的领袖。马克思主义本身包括辩证唯物主义和历史唯物主义、政治经济学和科学共产主义。**列宁**写道:“马克思主义同‘宗派主义’毫无相似之处,它绝不是离开世界文明发展大道而产生的一种故步自封、僵化不变的学说。”(《列宁全集》中文第2版,第23卷第41页)马克思主义产生于整个世界文化潮流的干渠中,它不仅吸收了先前的哲学思想、经济思想和社会思想(这些思想是马克思主义的主要的“直接的理论的”来源)的成果,而且在更广泛的方面吸收了人类的科学、伦理和美学思想的成果。因而,有充分根据也可以谈谈马克思主义产生和发展的艺术-审美的前提。大家知道,马克思是在高度理智的精神的环境中成长起来的。他从童年起就知道荷马、莎士比亚、塞万提斯、伏尔泰和卢梭、拉辛和莱辛的名字。他对艺术的爱好,自己写诗和文学评论的经验都卓有成效地反映在他的成熟的著作中,这些著作把深刻的理论思想和闪光的艺术的叙述形式结合在一起。他的艺术自我意识的发展和政治自我意识的发展是相辅相成的。爱好自由的艺术的世界激励他采取革命民主主义的立场,而后又促使他转变到共产主义的立场。这一转变早在为《莱茵报》撰稿时期(1842—1843)就开始了,并在发表于《德法年鉴》(1844)的文章中直接表现出来,这些文章具有革命战士的昂扬激情和热烈的政论家的完美文风。马克思和恩格斯的第一批合著《神圣家族》(1845)和《德意志意识形态》(1845—1846)具有文艺的美学的趣味,其中包含许多美文学的联想记叙,还对小资产阶级流派的代表人物进行了尖刻的无情批判。与恩格斯合写的《共产党宣言》(1848)以及抨击性小册子《路易·波拿巴的雾月十八》(1852),是把明确的形象的和科学的思想同叙述的文艺形式结合起来的文学风格的杰作。甚至像马克思的《资本论》(1857—1883)这样严整的理论著作的文学结构也贯穿了隐喻、比喻和寓喻的说法。因而,马克思主义从它的起源上看,既是科学-理论的体系,也是艺术-形象的美学体系。同时,马克思(以及恩格斯)著作中的艺术讽刺因素不仅仅是文学的叙述形式,只从外部修饰所表达的思想的某种“补充物”。它在某种程度上也是这些思

想的起源、帮助天才思想产生的活力催化剂。马克思对艺术极感兴趣。他关于艺术的见解散见于各处。然而从他的整个学说的来龙去脉看，这些有关艺术的见解又代表着以科学世界观为轴线的严谨美学观点体系。马克思认为，艺术并不是某种自在之物，不是目的本身，而是与某种社会经济形态的一定生产方式有联系的具体历史产物。例如，马克思关于古代社会本身的本质特征的基本原理，可以帮助我们解开关于古代艺术例如雕塑为什么如此完美无瑕、技艺精湛、栩栩如生、充满人性、使我们至今叹为观止的奥秘。马克思指出，在古代观点中，财富从来不表现为生产的目的，古代观点认为，重要的是何种所有制形式能保证国家有最好的公民。马克思发展了古典美学（17—18世纪英、法启蒙学派、**康德**、**歌德**、**席勒**、**黑格尔**等人的美学）的优秀传统，克服了古典美学的一定的局限性，从彻底的唯物主义和历史主义的立场出发，考察了美学理论的思想内容和社会价值，以及**艺术中的进步**。这样的研究方法使马克思可以揭示古代艺术的永不枯竭的生命力的源泉，并对他当时所处的资产阶级时代的矛盾的艺术文化作出恰如其份的评价。古希腊人的艺术是人类“正常童年时代”的产物。无论它多么美，多么精，它也一去不复返了。“他们的艺术对我们所产生的魅力，同这种艺术在其中生长的那个不发达的社会阶段并不矛盾。这种艺术倒是这个社会阶段的结果，并且是同这种艺术在其中产生而且只能在其中产生的那些未成熟的社会条件永远不能复返这一点分不开的。”（《马克思恩格斯全集》第46卷上册，第49—50页）甚至古代艺术的某些体裁无影无踪地、无可挽回地消失了。“就某些艺术形式，例如史诗来说，甚至谁都承认：当艺术生产一旦作为艺术生产出现，它们就再不能以那种在世界史上划时代的、古典的形式创造出来；因此，在艺术本身的领域内，某些有重大意义的艺术形式只有在艺术发展的不发达阶段上才是可能的。”（同上书，第48页）马克思提出的关于技术、一般物质生产的发展同人类审美发展的历史上矛盾的相互关系的论点，引导人们对资本主义时代的艺术作正确的评价。马克思的经典表述是：“资本主义生产就同某些精神生产部门如艺术和诗歌相敌对。”（同上书，第26卷第1册第296页）。这一表述并不否定资产阶级艺术的成果，特别是像音乐、抒情诗、散文（尤其长篇小说——在古代几乎是不为人知的体裁）这样一些

艺术创作形式的高度发展。马克思认为，资本主义的社会条件同艺术相敌对，这首先表现在：这里文明的胜利是用道德品质的丧失为代价换取的。（参看：同上书，第12卷第4页）新时代的天才艺术作品反对资产阶级社会的贪得无厌、冷酷无情、唯利是图和假仁假义，从而就与资产阶级社会相敌对，尽管它们是由该社会产生的。从与当代生活的最深刻问题的相互联系中研究对现实的审美关系问题，这是马克思主义美学的最重要特点和传统。至于共产主义社会的艺术将是怎样的，马克思和恩格斯并没有建立空想的模式，但他们强调指出，这个社会的主要文化不再是一种异化的形式，不再是统治阶级的垄断物，而将是所有人的财产。在共产主义社会，人的和谐的普遍的发展是目的本身，艺术也将为此服务。

马克思列宁主义美学（*МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКАЯ ЭСТЕТИКА*）——见**美学**。

马利丹，雅克（*Maritain, Jacques* 1882—1973） 法国天主教哲学家、新托马斯主义的代表人物；第二次世界大战期间以及战后年代，在美国居住并讲学。马利丹赞同托马斯·阿奎那的美学基本原理，认为有必要在宗教“整体人道主义”的基础上发展美学论点以适应于他自己提出的资产阶级文化“更新”的空想纲领。艺术创作的特征和艺术的社会作用的问题是马利丹注意的中心。马利丹对创作过程提出宗教唯心主义的解释，并对艺术和诗歌作了区分。马利丹所说的艺术是指艺术家在具体历史情况下创造作品方面的活动。而诗歌，在他看来，是在同绝对者神的交往过程中由于神秘的领悟而产生的创作的内在冲动。在对艺术和诗歌的相互关系的理解上，马利丹的立场接近于法国**人格主义**的美学。马利丹没有否定艺术家的理智对创造艺术作品的意义，但仍然认为创作**直觉**具有决定性的作用。按照他的说法，正是创作直觉促使艺术思想的出现，而这些艺术思想却被他非法地剥夺了认识内容。因此，艺术看上去就是神奇的美的象征性表现。而这种美是在艺术家的下意识、情感直觉世界的熔炉里铸成的。马利丹对艺术创作的看法的非理性主义非常明显，以致引起新托马斯主义美学的许多拥护者的批判性反响。尽管马利丹也谴责当代艺术中的**现代主义**的极端性，但总的说来，他仍把现代主义看成西方文化的宗教-道德“更新”的可靠盟友。他尤其高度评价**表现主义**的实践。马利丹对于给艺术任务

作极端道德说教式的解释持否定态度，他经常强调艺术的内在目的的独立自主性。同时，他把艺术家在当代社会生活中的作用归根结底同基督教的宗教-道德价值在文化领域中的体现联系起来。马利丹的反动浪漫主义的社会理想也定下了他对艺术的社会使命观。他的主要美学著作有：《艺术和经院哲学》(1920)、《诗歌的界限》(1926)、《诗歌情景》(1938，与P.马利丹合著)、《艺术和诗歌中的创作直觉》(1953)。

马赛尔，加布里尔·昂诺尔（*Marcel, Gabriel Honore* 1889—1973） 法国哲学家，基督教**存在主义**的代表，剧作家，文学和音乐评论家。马赛尔的美学观点根据他的存在主义哲学的演进而演进。马赛尔在50年代对“充满虚无主义的浪漫主义”保持着个人主义存在主义的批判性距离，他着手研究人类文化建立的“绝对价值”的保存问题，“精神遗产”问题；人类中心论的目标在他的哲学中变成了重视人和存在的联系。按照马赛尔的意见，在现代艺术中明显地反映出完整的人的思想崩溃。只有艺术才能在人的意识中唤起再生的思想、世界的现实生活丰富多采的思想。根据马赛尔的说法，人们认为艺术这种认识形式比哲学好，这一方面是由于哲学“非神圣化”，搞科学化，阉割它以往的特征如智慧、同生活的联系这种情况造成的；另一方面也是由于生活的一切方面都技术化了，加上基督教贬低世俗事物所致。马赛尔认为，P.M.里尔克的“崇拜俄耳甫斯的”诗歌表明在现代条件下已达到古代所特有的诗学思维和哲学思维的综合，里尔克的诗歌重建了对人来说始终存在的形象世界、历史-文化的宇宙，尽管人早已不再感受到它的存在。“主体、存在者只有在让他发言的地方才是完全可以想象的”——这一存在主义的重要前提是马赛尔对待**戏剧**的基础。戏剧创作也创造了不同于异化生活的、让每一个人都发言的情景，在这里“每一个人都是可以被理解的。”艺术、戏剧拯救了人际关系，而威胁到人际关系的不仅是现代生活方式，而且是现代理论知识、哲学。马赛尔本人的戏剧创作问题范围，不外乎是亲人之间的关系，家庭生活的心理突变，人们的相互异化心理和世界的“分裂”，以及人与此相对抗的内在力量。分担道德重负(罪过)在这里是明显的，用宗教办法来解决危机——是预先准备就绪的；用**马克思**的话来说，一切都是“在不尽职守的良心修道院里”完成的。马赛

尔的美学观反映在下面这些基本理论著作中:《形而上学日志》(1913—1927)、《里尔克——精神目击者》(1944)、《一个成问题的人》(1955)、《答里科尔问》(1968)。

马雅可夫斯基,弗拉基米尔·弗拉基米罗维奇(*МАЯКОВСКИЙ, Владимир Владимирович* 1893—1930)苏联俄罗斯诗人和艺术家。诗歌和招贴画领域的革新者。马雅可夫斯基是在具有革命斗争和地下政治工作的经验的情况下从事文艺创作的。这有助于他明确地规定自己在艺术文化领域进行活动的目的:"我要搞的是社会主义的艺术。"马雅可夫斯基创作中的美好思想,是沿着从革命造反的**先锋主义**到**社会主义现实主义**的道路发展的。在探索艺术表现力的新手法这方面,马雅可夫斯基接近在创作中坚持**未来主义**原则的那些诗人和艺术家,他是俄罗斯立体未来主义第一个宣言《不顾时尚》(1912)的作者之一。但是马雅可夫斯基在他的理论文章和言论中把未来派的审美虚无主义解释成:肯定艺术大师为了使艺术积极参与生活而有必要掌握专业技巧,而把未来派否定过去的文化成果说成是号召把握当代生活,回答现实的最迫切问题。整个来说,马雅可夫斯基的革命前的创作充满了否定资产阶级社会的激情,因为这个社会带有个人主义和侵略性,对一切新事物漠不关心,对作为创作者的人的个性不闻不问。十月革命在马雅可夫斯基的美学观和政治观的发展上起了巨大作用,他万分惊喜地接受了十月革命:"我的革命。我去斯莫尔尼宫了。我工作了。一切都好了。"马雅可夫斯基的创作积极性在这个时期越来越高。在罗斯塔社的工作(1919—1922),对他具有特别重要的意义,在罗斯塔社创立"讽刺之窗"的过程中,他在实践上证明:艺术能够把艺术-审美原则同阶级-党性原则结合起来,能够具体地既符合革命运动的需要,也符合全人类的价值。同时,马雅可夫斯基对社会定货在艺术创作中的作用有了新的理解。所有这一切使他的艺术积极深入社会现实的美学观具有了政治色彩。创作个性的现象问题在他的美学观中占有很大地位。马雅可夫斯基断言,艺术家、诗人也是工人,他们的劳动"是和任何劳动同源的",因为他们的劳动是人民劳动的有机部分。同时,马雅可夫斯基与那些把艺术创作局限在纪录式的采访报道的"事实文学"论信徒不同,他认为,对任何生活事实,艺术家都应当从历史方面去作创造性的理解,因为创作

者的任务在于“向明天飞奔，向前飞奔”。马雅可夫斯基也是从这种立场出发来评价整个艺术的意义的。他在很多方面虽然同意“生产艺术”论的拥护者关于艺术与科技进步有联系的观点，但又同他们相反，他把艺术创作解释为着眼于未来，着眼于“共产主义远方”的精神活动。这样的审美方针，由诗人本身在实践中实现了，可以认为，马雅可夫斯基是社会主义艺术的艺术创作原则的倡导者之一。马雅可夫斯基的美学观，首先是他的艺术创作观，既反映在理论文章中，如《今日之绘画》(1914)、《俄罗斯·艺术。我们》(1914)、《不要打白旗》(1914)、《怎样作诗》(1926)、《我发言……》(1930)；也反映在诗作中，如长诗《穿裤子的云》(1915)、《长诗的序篇》、《第五国际》(1922)、《放开喉咙歌唱》(1930)。

曼罗，托马斯(*Munro, Thomas* 生于1897年) 美国美学家、新实证主义的代表人物。曼罗认为，美学不是哲学科学，而是经验科学，它以具体观察和试验为目标，并用这种方法来研究艺术产生、发挥功能和艺术感受的因素，研究创造艺术价值的过程。曼罗视美为价值，这种价值是通过审美经验产生的，而艺术则被确定为材料改组的活动，其目的在于创造出一种除审美价值以外本身还能包括许多其他方面(如认识、道德、政治、教育等等)的经验。曼罗研究**艺术种类**和**风格**演化的相互作用，对形式形成的分析，是他具体研究的基础。曼罗正是把形式——艺术作品中感性材料的组织方式——看成审美评价的决定性标准，他把关于形式的学说同知觉心理学联系起来。按照曼罗的看法，艺术作品不单纯是形体结构，而且还是审美的形式，它对知觉、对情感上的评价反应起刺激作用，在不同的人那里，情感上的评价反应是不一样的，而心理学有助于人们去理解这些反应。曼罗把研究形式和形式形成的问题提到自己的经验美学的中心，从这一角度来研究艺术形态学，在艺术形态学中提出了一系列区分艺术种类的分类原则。但是，对艺术活动的研究方法的多元论，在几乎可以包括一切艺术现存形式的同时，也会导致理论上的重大失算。曼罗把艺术的系统化仅限于形式的分类，忽略了形式与艺术内容的特点相结合的问题。他的分类法完全是形式上的，没有发展为揭示艺术种类之间的本质联系的体系，从而陷入“不祥的无穷大”之中。曼罗提出的**审美教育**纲领(了解艺术世界和培育精神发达的社会

公民）是人道主义的。但这个纲领没有估计到资产阶级社会中存在着的社会隔阂，这种社会隔阂使出身于社会底层的人难以掌握文化。曼罗的主要著作有：《美学中的科学方法》(1928)、《论美学之转化为科学》(1956)、《艺术教育。艺术教育的哲学和心理学》(1956)、《艺术中的进化》(1963)。

矛盾情绪 (*АМБИВАЛЕНТНОСТЬ* 来自拉丁文 *ambo*——两个，*valentin*——力量）表示感受两重性的心理学概念，感受的两重性表现在同一客体可以引起人的两种对立的感觉（满足——不满足，同情——反感，等等）。感受的这种特点在审美活动中特殊地折射出来，并在艺术中得到利用。在美学中，矛盾情绪意味着两重性：审美活动的两重性——它以现实和理想为目标；审美感的两重性——“通过眼泪的笑”，通过震惊和怜悯的满足（净化）；**审美感受**的两重性——把艺术作品作为现实来感受，同时又意识到它的**程式化**（**普希金**的富有诗意的形象准确地表达出这种情况：“我在虚构之上洒满眼泪”）。艺术有意识地和无意识地在艺术作品的构图和情感结构中利用矛盾情绪的原则，使对立的因素：生与死、战争与和平、青年与老年、赞美与责骂、“上”与“下”等公开发生冲突（**浪漫主义**、**巴洛克式**），或者有说服力地加以对比（**现实主义**），往往把概念的通常含义颠倒过来（例如，正如A.A.阿赫马托娃所说的：“从你那儿来的辱骂——也就是赞扬”）。成对的艺术形象、对立因素的体现者的矛盾情绪具有类似的含义：堂吉诃德和桑科·潘沙、浮士德和摩非斯特、基督和犹大、大师和玛格丽特，等等。矛盾情绪也通过这样一些艺术表现手段，如**隐喻**、**怪诞**、**嘲讽**、对称等等的公开两重性表现出来。在现代艺术中，矛盾情绪的原则在艺术对立体系中有反复强化的更复杂的表现。在苏联美学中，**巴赫金**研究矛盾情绪的原则，他揭示了这个原则来自**神话**和民间文化的深远传统。也可参看**审美对立**条。

美 (*КРАСОТА*) 物质世界在人的意识中的存在的包罗最广的形式之一，它揭示引起快感、享受、道德满足的那些现象、它们的外在和（或）内在品质的审美涵义。美的最高程度，它的本质性审美原则的表现是**美好**。和作为审美理想的美好不同，对美的知觉在日常生活中往往并未从对周围世界的整体知觉中分割出来，而是作为人的感官为人再现的总图景在感情和审美上的延续。人化的自然，物质和精神产

品，首先是**艺术**，——人对所有这些都是根据合目的性和美的规律来评价的。即使是在这些规律被违背的情况下，对现象进行审美评价的直接的或间接的基本标准仍然是美这个概念，甚至对可憎的**丑**这样的极端现象也是如此。如果没有体验自然和人造物的美，以及判断美和评价美的表现的能力，就不可能有作为个性的人在周围自然客观环境中的完全合格的存在。尽管审美知觉的对象各不相同，——物体、行动、思想、事件、社会现象，——它们的美都存在于并表现于一定的和谐的相互联系中，这种相互联系是对美的主观知觉的客观源泉。美的存在的这一审美规律最充分地体现在艺术形象中。美的具体形象的表现，是对现实世界的创造性的（审美的）认识行为的结果。人在自己的生命活动中、劳动中，既按照需要、有益的规律，同时也如**马克思**强调指出的，按照美的规律进行创造。同善良、高尚、尊严一样，美也是永恒的概念，尽管在不同的时代和不同的民族地域人们对这个概念加入自己的解释。然而这类解释的主观性并不带有绝对的性质，因为它并未割断同客观现实的联系：美的内容，对美的感觉的规律本身，以及整个审美思维，都是外部世界的反映的特殊形式。对美（以及它的许多变体——**美观**、优美、**优雅**、闲适等）的知觉不涉及利益的考虑：美以所掌握的对象的独立的价值，以它的外部形态和内在生命的感性表现力使人们获得快感。在对形式、色彩和声音的美的知觉中，不论主观上的侧重点何在，审美感觉的性质取决于现象的各种成分的相互关系，它们的**比例**、**节奏**，各部分与整体的相互联系。**和谐**的感觉造成对美的体验的愉快的乐趣。组织性也能在审美上使人激动，因为它是对那些尚未彻底完成的并需要创造性干预的过程的混乱状态的克服。部分与整体的相互联系也决定着人的行为、行动的美。在社会关系的美中最充分地表现出这个关键性美学概念的社会本质：它在很大程度上是受民族的、阶级的、历史的、道德的、政治的基础和理想制约的。

美观（*КРАСИВОЕ*） 美学概念，它规定着事物和现象外观的**美**。如果说**美好**标示着既包括外部表现上也包括内在表现上的最高程度的**美**（从词源上讲“美好〔пре-красное〕”就是“非常美观〔очень красивое〕”），那么“美观”在美学上只表征现象的外在和形式的方面。因此我们把人的外貌、他的脸面和身体的各部分的特征称为美观

的，而不称为美好的。某些规律性的外在表现——端正、**对称**、合乎**比例**、**节奏**、合目的、和谐、一定的色彩和明暗的结合——就表现为美观。在由于感受这些合乎规律的关系而产生的快感方面，视觉和听觉器官的生理机制也起着它的作用，因为在生物进化过程中，感觉器官就是在适应对自然界中合乎规律的关系的感受的情况下形成的。然而仅仅用感觉器官的正常的、适意的发挥功能还不能解释在感受美观时的审美体验。构成现象的外貌的美的那些规律性开始具有审美的意义，因为在现实中对人的肯定在这里得到巩固，原因是人通过认识和利用规律从物质上和精神上在世界上肯定了自己。由此可见，美观作为形式的美，作为“抽象形式的外在的美”(**黑格尔**)不是无内容的，但是它的内容可能同在外貌上表现为美观的那些现象本身的内容和本质不一致。因此在美观的外表、形式同现象的内容、它的道德与审美本质之间可能有矛盾。因而就会存在某种美学上的佯谬：有的人可能是美观的，却不是美好的；是美好的，却不是美观的(例如可以比较一下雨果的长篇小说《巴黎圣母院》的人物弗罗洛和喀西莫多)。作为形式上的美的美观的相对独立性使艺术中的反动派别乘机把**丑**美化，把从本质来说是丑的现象表现为美观的样子（例如超级间谍詹姆斯·邦德的银幕形象，这个角色是由一位漂亮的演员扮演的)。**形式主义**的艺术把形式上的美观绝对化，把它变为目的本身而忽视本质的(内容上的）审美评定。然而同现象的内容方面相对立的美观会蜕化为毫无生气的美观。美观表现为这样一些变体，如：优雅——动作的美，优美——轮廓的美，物体和现象形式的精致。

美好 (*ПРЕКРАСНОЕ*) 从**完美**的角度评定具有崇高审美价值的现象的**美学范畴**。一种现象在具体的感性的完整性中表现为社会的人的价值，这种价值体现人在世界上的确立，证明社会和人的自由界限日益扩大，促进个性和谐发展，促进人的力量和才能产生并最充分地表现出来，这种现象就可以认为是美好的。因此，美好的感受引起欢乐、无私的爱的状态，引起自由感，证实并丰富审美理想。在美学史上，美好及其感受是从精神和物质、客观和主观、自然和社会、内容和形式的相互关系方面来考察的。美好的特征是通过它同其他种类的价值：实用价值（有益)、认识价值(真实)和道德价值(善良）决定的。对美好问题的这种或那种解决，受

哲学方法论的制约，首先是受哲学基本问题的这种或那种解决办法的制约。客观唯心主义美学把美好对人的作用解释为人身上表现出来的超自然的、客观上合乎理想的力量。按照**柏拉图**的看法，美好——永恒的、绝对的神的观念。**托马斯·阿奎那**认为美好的根源在于神。在**黑格尔**看来，美好——"观念的感性外观"。主观唯心主义则否认美好的客观性，从主体的精神能力中引伸出美好。古希腊罗马时代怀疑论否定现实中美好的存在。按照**休谟**的意见，"美好不是存在于事物本身的品质；它只存在于直观事物的精神中，而每一个人的精神都能看到另一个人的美"。对美好的理解的这种模式反映在**移情论**中，根据移情论，美好是由于人的感情向对象的投射而形成的（**利普斯**、**李·弗农**等人），在桑塔亚那、杜威以及现代资产阶级美学的其他代表人物的观点中也有反映。在现代资产阶级美学中，也可以看到对美好的客观唯心主义解释（新托马斯主义、**哈特曼**、苏里奥等人）。唯物主义美学在物质现实中寻找感知和感受美好的根源。在这种情况下，在对美好的理解上暴露出两种倾向。其中一种倾向的特征在于：美好被看成是形体本身的品质（**伯克**），是自然规律性的表现（**贺加斯**）。另一种倾向在于：力图把承认美好的客观性同美好具有的人的意义结合起来。按照**车尔尼雪夫斯基**的说法，例如，"美好即生活"；"美好是这样一种存在物，我们从中可以看见生活本身，按照我们的概念生活就应当是那个样子……"。马克思主义美学揭示了美好与人的劳动活动之间的合乎规律的联系，在劳动活动的基础上产生审美的处世态度本身。马克思指出，"人也按照美的规律来建造"，因为人通过实践创造对象世界，确证自己的社会的人的本质，与动物不同，人的生产是全面的，人可以摆脱直接的肉体需要，自由地对待自己的产品，并且善于把相应的尺度运用到对象上去（《马克思恩格斯全集》第42卷第96—97页）。直接地或间接地使现象参与"按照美的规律"进行的创作，并使它具有像美好这样的价值特征。换句话说，人在感知美好时，得到的信息不仅涉及现象的自然性质，而且也涉及在世界上社会的人确立的程度，社会的人在自然和社会的现实中所达到的自由，以及他的创造潜力发展的水平。美好是客观的，因为它是社会的人的价值，这种价值在自然和社会的相互作用中形成，在人们的社会历史实践的客观过程的相互关系中形

成。在审美感受、趣味和理想中表现出来的对美好的评价（**审美评价**），具有客观的性质，可以是真实的评价，也可以是虚假的评价，这要看它是否符合美好这一客观价值而定。把美和有用形而上学地对立起来，把审美评价解释为与实际利益和对现实的认识完全不相容的评价，与这样的观念相反，马克思主义美学看到美好和有用、美和真实的辩证联系。劳动只要是自由的、创造性的和有社会意义的活动，只要能提供"体力和智力活动"享受(《马克思恩格斯全集》,第23卷第202页)及其体现出高度技巧和文化修养并表现出合理性和完整性的成果，那末这种劳动本身就具有美好的属性。美既是认识活动过程所固有的，也是这个过程在真实中的表现所固有的。美好的优点是具体感性地体现崇高道德原则所固有的，而崇高道德原则"是为人类社会上升到更高的水平……服务的"(《列宁全集》中文第2版第39卷第306页)。美好的特殊意义不在于它的实用的有益性（并非一切有益的东西都是美好的，同样，并非一切美好的东西都有实用的益处）。对于人和社会来说，美好的基本意义是精神-实践的意义。因此，对美好的真正审美感受是无私的，也就是说，同庸俗的实利主义和利己主义的自私心是格格不入的。但是，对待美好的无私态度并不意味着与实际利益无关。对美好的感受之所以无私，是因为在这种感受中溶合了个人利益和社会利益，人感觉到自己与美好的社会意义有切身关系。在现实中是美好的那种东西，可以通过艺术反映出来。但是，只有艺术通过人道主义理想的棱镜，真实地反映生活及其一切审美表现，反映人的个性的精神丰富性，而这种丰富性通过技巧完善的形式体现出来(**艺术性**)，只有这时，而且只有在这个限度内，艺术本身才是美好的，也就是说，艺术才具有艺术价值。

梅林，弗兰兹（*Mehring, Franz* 1846—1919） 德国哲学家、史学家、政论家、文学批评家，马克思主义美学思想的创造性发展与他的活动有联系；他是德国社会民主党的左翼领袖之一，德国共产党的创始人之一，K.李卜克内西、**卢森堡**、**蔡特金**的战友。20多年内他在社会民主党的主要报刊《新时代》上定期发表有关民族和世界艺术实践、历史、工人阶级的革命斗争、无产阶级文化形成等问题的文章。在他写的著作中论证了马克思主义美学的一般原则。他在自己的美学理论活动中不仅强调艺术的社会制约性，而

且指出艺术在社会生活中的巨大作用，他断定艺术可以成为认识历史过程的手段、革命斗争的工具。梅林在《美学探索》(1898—1899)一书中分析了**康德**和**席勒**的美学理论，阐明了美学观点以及审美判断、审美需要、审美趣味的社会历史制约性，揭示了那个时代的现代主义观(**现代主义**)和自然主义观(**自然主义**)的阶级本质。同时，在梅林的这部著作中，也表现出了马克思主义美学思想的一般不成熟性、在理解美学的一系列原则问题上的不彻底性(例如，追随康德把艺术和审美判断视为同一个东西，将审美判断同科学认识和道德性对立起来)。在梅林的文学史著作《莱辛辨伪》中，揭露了有关这位作为革命启蒙者、弗里德里希二世时代反专制制度斗士的作家的创作和个性的所谓忠君性质不过是神话。为了启蒙的目的，梅林为德国工人写了席勒传(1905)，是德国和世界艺术文学的杰出宣传家(写有关于拉伯雷、狄更斯、**左拉**、**伏尔泰**、易卜生、果戈理、**托尔斯泰**、**赫尔岑**、**高尔基**、安德森-奈克斯等作家的论文)。梅林发表并评述了马克思和德国革命诗人弗莱里格拉特的通信(1912)，第一个试图编写马克思主义奠基人的科学传记，同歪曲马克思主义(其中也包括美学领域)的机会主义、修正主义和庸俗化的言论进行始终不渝的斗争。尽管有一系列方法论性质的理论失策和错误，以致造成文学过程的某种公式化，否认在资产阶级社会中有可能存在发达的无产阶级艺术，但梅林仍然在马克思主义的美学思想的发展中起了显著的作用。**恩格斯**、**普列汉诺夫**、**列宁**高度评价他对革命的马克思主义一片忠诚，理论兴趣面广，知识渊博。

梅洛-庞蒂，莫里斯(*Merleau-Ponty, Morice*, 1908—1961) 法国哲学家，20世纪风行的存在主义和现象学的哲学和美学代表人物。梅洛-庞蒂的观点是在胡塞尔、**海德格尔**和萨特的影响下形成的，它的内容是探寻认识、人的存在、**文化**的极端先验的论据。梅洛-庞蒂把现象学(**现象学美学**)的中心概念——现象——解释为人对世界的原初发现、自古以来联系人和世界的信仰，他借助于语言的研究，力图揭示人类主体及其基本量度。他认为表现和自我表现是人性本身的基本标志，而交往的能力则是人的首要特征。与此相适应，梅洛-庞蒂把现象理解为把握世界的特殊类型的活动，以及活动的表现和交往方面，这就为现象和艺术形象的对比提供了论据。在梅洛-庞蒂的观念中，认

识的感性阶段、对真理的直接明显的了解被绝对化了，而哲学则近似于非理性主义地理解的艺术和美学。两个**艺术种类**——艺术**文学**和**绘画**被认为是最符合于把握世界的哲学方式，因为前者提出的目的是用文字创作表现先于任何一种对世界的理解的“世界经验”；后者寻求的是自古以来存在中“玄妙难解的意义”。梅洛-庞蒂把艺术中的反映功能与表现功能对立起来，强调作为每一个个体存在的自我表现形式的创作的主观因素。梅洛-庞蒂在以下著作中叙述了自己的哲学-美学学说：《感受现象学》(1945)、《符号》(1960)、死后发表的《看得见的和看不见的》(1964)、《眼睛和精神》(1964)、《世界散文》(1969)。

美善合一 (*КАЛОКАГАТИЯ*，来自希腊文 *calos*——美的和 *agathos*——好的、有德行的) **古希腊罗马美学**的重要概念之一，它表示作为个体**美**的条件的内在因素和外在因素的和谐。“美善合一”这一术语在古希腊罗马社会历史发展的不同时期，根据思维类型有不同的解释。毕达哥拉斯派把它理解为由内在的质决定的人的外在行为。希罗多德和**柏拉图**对美善合一持旧贵族的观点，前者把它同祭司传统联系起来考察，后者把它同军人的英勇精神，“天赋”或祖传的特点联系在一起。随着古代个体经济的发展，“美善合一”这一术语开始用于表示有实际能力的、勤勉的主人，而在政治生活领域则用于(作为名词)称呼温和的民主派。公元前5世纪末，由于诡辩术的出现，“美善合一”又用于表示学识渊博。色诺芬、柏拉图、**亚里士多德**从哲学上理解美善合一，认为它是内在和外在的和谐，而且把内在理解为智慧，在生活中获得这个智慧就能使人达到美善合一。在希腊化时代，随着个人主义和心理主义的发展，不再把美善合一解释为自然品质，而认为它是道德修练的结果，这就导致对美善合一的道德理解。美善合一作为肉体的和精神的修身的理想在艺术中得到反映，例如，在雕塑中，特别是在菲狄亚斯和波利克里托斯(公元前5世纪)的创作中，在索福克勒斯(约公元前496—406年)的诗歌和悲剧中。

美学 (*ЭСТЕТИКА*，来自希腊文 *aisthetikos*——感觉的，同感性知觉有关系的) 关于对现实的审美把握的性质和规律性、关于“按照美的规律进行创作”(**马克思**语)的科学。作为特定知识领域的标志，“美学”一词于18世纪中叶由德国哲学家**鲍姆加登**引进科学生

活，不过，从这一点不应得出：似乎作为科学的美学是从他起源的。美学的历史可以追溯到遥远的古代（美学的萌芽早在古代神话中就已经可以看到了）。美学的对象是有历史变化的、不稳定的，它在社会历史实践的过程中不断发展、日益复杂。在美学发展的每一个新阶段上，都暴露出已经形成的关于人对世界和对自身的审美关系的观念的不完备性。由于经常不断地为社会历史实践所丰富，美学对象从历史前景来看也依然是个没有盖棺论定的问题。在社会发展的现阶段上，由于艺术因素广泛地渗透到人们的存在与意识的各个不同领域，由于对现实的审美把握的范围本身非同寻常的扩大，除了**审美**在自然与艺术中的表现的传统问题外，一些得到急剧发展的审美活动形式也成了美学科学感兴趣的重要对象，这些活动形式超越了艺术创作的界限，包括**技术美学**问题、迪扎因问题、以组建和整顿实物空间环境为目的的活动的问题（**环境的审美安排**）、审美教育问题、以及审美表现的一些其他领域，如体育运动（**运动美学**）。美学对象的这种扩大跟美学逐渐地首先是从哲学与**艺术理论**中分离出来成为一个独立知识领域的那个分离过程的完成阶段有着密切的联系，美学在传统上是在哲学与艺术理论的轨道上发展的。马克思列宁主义美学把辩证唯物主义与历史唯物主义作为自己的理论基础来依靠，二者的关系是局部与一般的关系。作为科学，美学无疑具有哲学性质，但是它有自己的特点，有自己的特殊对象，这对象又有它所固有的规律性——即对现实的审美把握的规律性。由于对世界的审美把握的规律最充分、最集中、最直接地表现在艺术中，所以，可以有充分理由地把美学首先看作关于艺术的本质与规律的科学，关于艺术创作的本性的科学。艺术作为审美价值的发生器，对整个美学的发展起了决定性的影响。美学，就它本身而论，对于所有局部的艺术理论科学（文艺学、**造型艺术**理论、戏剧学、音乐学等等）来说，则具有一般理论基础（元理论）的意义。美学研究艺术发展的一般规律，用方法论原则武装这些局部理论，研究各门艺术理论学科之间的联系和关系，对研究方法及其运用范围进行分析，研究新艺术理论概念的引进方式等。如果说，在过去美学仅仅是在艺术材料的基础上发展的，那么如今情况可变了。美学是这样一门科学，它对自然中、物质活动中、各种精神生活领域中、日常生活中、闲暇时间中的

种种审美表现进行概括并具有发达的概念工具，美学作为这样一门科学，其结构变得复杂化了，它包括一些相对独立的学科：艺术创作理论，通扎因和把握实物环境的理论；审美教育**理论**。不过，在它们的对象**的**特征**中**，正象在特殊中那样，却表现出一般的规律性，而作为总体科学**的**美学就是对它们进行概括，因而是任何一门相对独立的美学学科的元理论。属于美学研究的主要问题之列的有：审美感、审美观点、审美趣味、审美理想，简言之，即**审美意识**，这指的既是它的实际职能作用，也是它的理论表现。制定范畴工具是美学的最重要部分，它具有久远的传统。在**美学范畴**中以最概括的形式表现出、呈现出人对现实的审美关系。美学范畴总是出现在彼此间一定的相互联系中，形成一个发生历史变化的、但对于每一个具体历史时期说又是具有等级秩序的体系。跟揭明艺术的本质、弄清艺术的认识论与价值论方面、交际与创造方面有关的问题的深入探讨，在美学中占有特殊的地位。美学概括艺术经验材料，依据社会历史分析与心理学分析原则，揭露艺术在文化中的历史生命。在现代美学中占据重要地位的，是象艺术思潮、流派的本质以及**艺术中的创作方法**的本质这样的问题。美学的产生与发展带有阶级关系和思想冲突的印记。唯物主义与唯心主义之间的斗争，在美学中变形为对审美本性与艺术实质的唯物主义理解与唯心主义理解之间的对立。美学的最重要问题是审美意识对客观现实的关系，正是解决这个问题的性质决定着审美思想史上一些主要流派的两极化。美学中的主要流派，反映了不同的世界观的斗争，早在古希腊就已经存在了，在那里对艺术的哲学理解达到高度成熟的程度。最早的理论观念是毕达哥拉斯派表述的。他们的理论是唯心主义的，但在其神秘主义的覆盖物下面却清楚地现出一些具有重大价值的观察结果，特别是在关于**和谐**、关于美学与**艺术中的尺度**的学说中。美学中的唯物主义路线起源于赫拉克利特，他维护**美好**的客观性思想；唯心主义的路线发端于**柏拉图**及其先驱者。古希腊罗马美学思想的顶峰是**亚里士多德**的美学，他把与**完美**观念相联系的审美特征（尺度、**比例**、和谐、多中有一、完整性）看作客观现实所本有的。**古希腊罗马美学**把艺术解释为对自然的模拟（Мимесис），并认为艺术作品的完美的主要特征是它们跟自然现象、即它们的天然原型相一致。**中世纪美学（奥**

古斯丁、托马斯·阿奎那)接受了古希腊罗马唯心主义的遗产，并用基督教唯灵论的精神对它进行了改造。中世纪美学维护这样的思想：**美**起源于超感性的上帝。它把内在东西与外在东西之间的联系建立在感性东西跟超感性的绝对者的象征性类似的基础上。相反地，**文艺复兴时期美学**依据的则是古希腊罗马思想的唯物主义这个分支。莎士比亚、**列奥纳多·达·芬奇**、**阿尔贝蒂**、M·塞万提斯、A.丢勒把美学财富又归还给人与世界，把客观现实的取向又归还给艺术。在近代，美学的对象、艺术的本质与使命的揭明，促进了现代美学科学基础的形成：**古典主义**的代表人物(高乃依、**布瓦洛**)强调注意人的生命活动的精神-审美方面；法国的启蒙派(**伏尔泰**、**卢梭**、**狄德罗**、爱尔维修)强调注意艺术创作的社会使命、道德意义和认识意义；德国启蒙派(**莱辛**、**温克尔曼**)强调注意现实主义真实的特点以及对审美价值持历史态度的必要性。德国古典美学(**康德**、**谢林**、**黑格尔**等人)尽管本身充满了矛盾并具有唯心主义倾向，却是能够抓住并在很大程度上揭明了审美的特点、人类生命活动与艺术中的最重要的审美规律性。美学范畴的相互联系和相互依存，**艺术性**的本质，美好的结构与内在变化，**艺术种类**的体系，艺术创作中的主观与客观，作为审美分析中的指导的历史主义原则——这些只是它深入探讨的几个方面。在俄国，美学思想是在同解放运动的有机联系中发展的。从**罗蒙诺索夫**到革命民主主义者**别林斯基**、**赫尔岑**、**车尔尼雪夫斯基**、**杜勃罗留波夫**、**皮萨列夫**、M.E.萨尔蒂科夫-谢德林，所发展、所维护的是艺术为人民服务、**思想性**与艺术性相统一的传统。在**革命民主主义美学**中，现实主义、**艺术真实**、**艺术人民性**诸原则得到了论证。俄国美学思想也表现在自由主义保守派的著述中，也表现在学院派的艺术理论与文艺学中(**格里戈里耶夫**、A.H.维谢洛夫斯基等人)。俄国革命民主主义美学最接近马克思列宁主义美学的各项原则，后者所依据的是美学思想以前发展的全部成果，首先是它的唯物主义传统。但是它并不是简单地继承这些传统。它的产生是美学史上的革命变革，因为，根据对历史过程的唯物主义理解，美学问题得到崭新的论证。**马克思**和**恩格斯**把美学问题跟广阔的社会现实的来龙去脉联系了起来，指明对生活的审美改造的决定性条件和必要前提是社会革命。与旧的人本主义相反，他们在揭示人的本质时把

重点从人的生物学本性移到人的社会本性。他们把这个原则又推广应用于美学领域，同时又考虑到该领域的特点。马克思列宁主义美学的原理包含在马克思和恩格斯的著作中(《1844年经济学哲学手稿》、《神圣家族》、《德意志意识形态》、《政治经济学批判》等)，包含在恩格斯给M.考茨基和M.哈克奈斯的信中，包含在马克思和恩格斯就悲剧《弗兰茨·冯·济金根》同Ф.拉萨尔的通信中，等等。在这些作品里科学地探讨了美学的根本问题：审美感和审美能力在社会历史实践基础上的产生；艺术的本质和它在社会生活中的地位；艺术创作的上层建筑性、阶级性、人民性；审美活动的历史规律性；现实主义的本质，按照美的规律进行的创作的本性。**普列汉诺夫**对马克思主义美学的发展作出了重大贡献。**梅林**、**拉法格**、**卢森堡**把马克思主义的方法论成功地运用于分析具体的艺术现象，并同美学中的唯心主义和艺术中的**颓废主义**进行了卓有成效的斗争。**列宁**把马克思主义美学提高到一个崭新的阶段。列宁的著作，特别是其中制定的反映论，具有美学科学主要理论基础的意义。列宁在《唯物主义与经验批判主义》中对马赫主义的批判以及对马克思主义认识论根本原理的发展，不仅在揭露美学唯心主义的反科学性方面起了重大的作用，而且也为论证艺术认识的规律创造了科学的前提。列宁论述**托尔斯泰**的作品是把反映论原则用于分析具体艺术现象的光辉榜样，这些作品揭示了世界观性质与艺术家创作之间的相互关系的复杂性，表明了现实主义方法使人能够真实地反映生活，有时甚至与艺术家本人的错误观点相违。列宁制定的党性原则(**艺术中的党性**)对美学具有特殊的意义。列宁主义学派的代表人物——**卢那察尔斯基**、**沃罗夫斯基**、**奥里明斯基**、国外的马克思主义理论家**葛兰西**、**拉布廖拉**、K.考德韦尔、P.福克斯等人对马克思主义美学的发展作出了重要贡献。今天，在认识新的客观社会生活过程的进程中，特别是在由于科技革命、生态学实践、文学与艺术在社会生活中的意义日益增长而发生的、审美领域与审美活动范围日益扩大化的进程中，马克思列宁主义美学在理论上得到了丰富。在近年来党的一些最重要的文件中，马克思列宁主义美学的一些主要原则、艺术的党性和人民性原则、艺术真实与高度思想性原则得到了发展，艺术创作的社会主义方向得到了论证，并且还规定了文学与艺术发展的主要路

线——即"加强同人民生活的联系，真实地和高度艺术地反映社会主义现实，热情洋溢地和鲜明地揭示新的进步的事物，并充满激情地揭穿一切阻碍社会前进运动的东西"。

美学范畴（*КАТЕГОРИИ ЭСТЕТИКИ*，来自希腊文 *katēgoria*——意见，特征）反映人类社会按照美的规律掌握世界的历史的最普遍最基本的概念。在美学范畴中刻画出人同现实的审美关系的基本类型，概括出世界和人的活动的本质的审美特性。美学范畴分为若干类型，其中每种类型都是对美学现象、艺术作品或艺术过程的分析的这种或那种类型的相应的工具。美学范畴系统包括以下各种主要类型：1.元范畴——**审美**。2.审美活动的范畴（**美**的规律、审美掌握、**艺术**、**迪扎因**、艺术构思、审美定向、审美趣味、理想、**尺度**）——分析对世界的审美掌握的工具。3.审美关系，其中包括艺术与现实的关系的范畴（**美**、**崇高**、**悲剧性**、**喜剧性**、**丑**、**卑劣**）——分析艺术和现实的审美财富的工具。4.艺术认识论的范畴（艺术形象、艺术方法、艺术真实、艺术观点）——阐明现实在艺术中的反映的性质的认识论分析的工具（**艺术反映**）。5.艺术社会学的范畴（阶级性、**党性**、**人民性**、思想性、民族性与族际性、全人类性、**公众**等）——对艺术的社会学分析的工具。6.艺术价值学的范畴（审美价值、**艺术性**、**杰作**）——价值分析的工具。7.艺术本体论的范畴（艺术作品、经典作品、大众艺术与精英艺术、艺术风格）——对艺术的本体论和修辞学分析的工具。8.艺术辩证法的范畴（艺术过程、**艺术中的派别**、**流派**、艺术的相互作用、传统、革新、影响、艺术进步）——比较分析的工具。9.艺术人学的范畴（**艺术家**、创作阶段、创作道路）——经历分析的工具。10.艺术的创作发生学的范畴（**构思**、详细提纲、草稿、变体）——对艺术作品的创作发生学和文献学分析的工具。11.**艺术心理学**的范畴（能力、**才华**、**天才**、**灵感**、创造性幻想、艺术想象）——创作心理学分析的工具。12.对艺术和现实的知觉的范畴（审美知觉、审美**直观**、**净化**、艺术享受）——感受分析的工具。13.艺术形态学的范畴（**艺术种类**：**文学**、**戏剧**、**电影艺术**、**绘画**等；种属：**史诗**、**抒情诗**、**话剧**、架上画、**纪念性艺术**等；艺术**体裁**：在文学中——长篇小说、短篇小说、故事、长诗、抒情诗，其他艺术种类与此相仿）——对艺术的种际分析和历史文化分析的工具。14.艺术结构的范畴（艺术本文、**结构**、艺

术时间、空间、颜色等）——对艺术作品的结构分析的工具。15.艺术交往理论和艺术符号学的范畴（接受信息者、发出信息者、信号、元信号、信号码、艺术交流、格调等）——对艺术的符号学和交往学分析的工具。16.艺术批评的理论与方法论的范畴（**解释**、审美评价，角度：社会学的、具体历史的、比较的、创作发生学的、结构的分析等）——对艺术作品的艺术批评分析的工具。17.审美知觉的范畴（个性的全面发展、精神的丰富、个性的审美能力和需要等）——对审美影响的分析的工具。18.领导艺术文化的政策与实践的范畴（聘请、资助、社会订制、奖金）——分析艺术政策的工具。由于美学范畴所概括的是审美活动的实践，而审美活动又带有受历史和民族的制约的性质，所以美学范畴系统是不稳定的、历史地变化着的，在不同的美学和艺术文化领域具有各自的特点。美学范畴体系通过各种途径不断丰富。第一，通过把对艺术现象和过程的理论阐发的成果固定下来的途径（例如，**现实主义**、**浪漫主义**、**感伤主义**范畴）。第二，把别的文化领域的术语移用到美学中，例如，**演说术**的术语"崇高"随着时间的推移取得整个美学的含义，从哲学中吸收了方法、概念这样的范畴，从心理学中吸收了知觉这样的范畴等等。第三，扩大艺术学术语的意义：从电影学向美学中引入**剪辑**、全景、中景、特写；从音乐学引入格调、**节奏**、**旋律**、**复调**；从绘画引入颜色、**色调**等。第四，通过不同范畴的相互影响和综合（例如，悲喜剧性）。第五，以各民族特有的对艺术现象的理论视觉的传统来丰富美学。第六，利用新兴学科（结构主义、符号学、大众传播理论等）。美学范畴体系的扩大有助于在其全部复杂性和多样性中理解审美活动和审美关系，首先是作为美学文化的核心的艺术。

美学规律　（*ЗАКОН ЭСТЕТИКИ*）　指审美活动、产生艺术作品的**创作过程**的本质联系，也指艺术活动本身、社会存在、艺术发挥功能、艺术感受和发展、世界艺术过程的开展等方面的规律。最一般的美学规律是审美活动（**审美活动**）的元规律。这些元规律说明对世界的审美把握过程的本质，可归结为下述各点：(1)在**审美**这一概括性的**美学范畴**中反映出社会的人的活动过程，社会的人把世界现象纳入自己的实践领域，使这些现象进入对人类的一定的价值关系之中。(2)审美活动：（甲）它是根据人所把握的对象的内在尺度和人的审美理想实

现的；（乙）它的目标在于创造长久性的全人类价值；（丙）它具有反异化的社会效应，因为创作的结果是审美产品的创造者和消费者的自由的领域。对现实的审美把握的最高形式是艺术，在艺术中起作用的除元规律之外，还有特殊的美学规律。其中包括艺术创作、艺术的社会存在、艺术感受和艺术过程等规律。艺术创作的规律揭示创作"遗传学"、艺术的"人类学"和认识论的本质的和必要的联系。这就是：创作是由有艺术天赋的个人或集体在一定的艺术方法的基础上实现的；创作是通过形象思维的形式进行的，在形象思维的过程中，创造出无与伦比的独特的艺术世界，这个艺术世界既反映现实也体现作者的个性。艺术的社会存在的规律揭示艺术的本质的和必要的形态学联系、符号学联系以及交往的联系。艺术作品是艺术存在的形式，它具有种类、门类、体裁的规定性和风格的独特性。艺术作品：（甲）它是以某种物质对象——符号的形式出现的，这种符号在文化和艺术传统的范围内，在社会舆论的领域中显示出自己的交往的属性，同时把具有审美价值的某种艺术观念（**艺术观念**）传达给人们；（乙）它是既封闭又开放的体系：它对接踵而来的对本文的干预是封闭的，而对**解释**过程中的变化则是开放的；它是始终不变的，又是随着读者、观众、听众对它的感受的性质的变化而发生变化的。艺术以人道主义为目标：它通过**美好**交往所引起的审美感受、审美享受而肯定个性尊严，帮助个性意识到自己的意义，而通过认识功能、预测功能和教育功能促进人的社会化，使人养成具有社会意义的品质。歪曲艺术的人道主义目标，就是曲解和破坏艺术的本性。艺术感受的规律揭示艺术感受的本质的和必要的联系。艺术感受的过程：（甲）它是具有创造积极性的：接受者表现为"合著人"、共同创作者、自己作品的演出者，并同作品进行"对话"，由于这种对话，并且根据对话的性质，作品得到新色彩的含义的充实；（乙）它包括从个人折射出来的文化经验的角度对作品作出的解释和评价；（丙）它提供刺激感受的创作积极性的审美享受；（丁）审美享受的强度取决于艺术作品的艺术有序性和结构复杂性。艺术过程的规律揭示艺术和人类艺术文化历史发展的辩证关系的本质的和必要的联系。艺术过程是通过艺术派别（**艺术中的派别、流派**）的形成和斗争实现的；是通过类型上各不相同的、民族内部和民族之间的、艺术上的相互作用实现的，

而这种相互作用是在各个作者、各个艺术流派、学派和整个艺术时代和文化的层次上发生的。艺术沿着进步的道路发展,不仅不排斥,而且要求保持以前创造的艺术价值的长久的意义,因为这种价值始终是一切时代的人们的永久伴侣,永久同时代人。

美学与符号学 (*ЭСТЕТИКА И СЕМИОТИКА*,来自希腊文 *sēmėion*——符号,征兆) 由于艺术作品体现认识与评价的结果、即语义的和实用的信息,并以传达这个信息为目的,因此谈论艺术的符号方面是合理的,这个方面制约着艺术的交际功能。这使人有可能、也有必要把符号学这门关于符号与符号体系的科学纳入研究艺术的各门科学学科的综合体。**鲍姆加登**就曾打算在自己的《美学》中给"符号学"专立一章,以介绍关于艺术作品中使用的符号的学说。符号学在逻辑与结构语言学的基础上产生后,便把"审美符号"(**Ч.莫里斯**)也纳入自己考察的范围,没有这些审美符号,艺术创作是不可思议的。符号学所揭示的符号体系的规律性使人能够发现艺术作品与其意义之间的特殊联系(语义学)、组成审美符号与艺术符号的各个要素之间的结构关系(符号关系学)、艺术的交际功能(语用学)。美学中符号学方法的利用可以从不同的方法论立场来实现。符号关系学一旦脱离语义学与语用学,就会导致形式主义的艺术观。把研究艺术的符号学方法加以绝对化是不应当的,因为这种作法的出发点是把艺术形象与符号混为一谈。与此同时,由于艺术具有符号的方面和交际的功能,因此对艺术也从符号学规律的角度加以研究是合理的。也可以参看**艺术交往**和**结构-符号论美学**。

美学与信息论 (*ЭСТЕТИКА И ТЕОРИЯ ИНФОРМАЦИЯ*) 现代化的大众性信息与交往手段的发展决定了把艺术摆在文化——交往手段之一——的总体系中来考察的可能性。这个在20世纪60年代得到广泛流传的处理办法首先表现在美学对信息论方法的运用上,运用的结果是出现了两种研究方向。第一,试图运用数量的和统计的方法来分析和评价艺术作品的物质方面(即作品的语言和材料)的审美特质。第二,从一般信息论的角度来解释艺术过程和美学范畴。在历史上,美学对信息论方法的运用是同符号学(**美学与符号学**)与控制论的发展联系着的,因为,任何消息(包括艺术消息)的传递都是借助于各种不同的符号体系

或语言进行的。在这种情况下符号是信息的体现者，而语言则是信息的电码。信息产生于交往过程中，并且对于传递者、接收者和电码说是明确的。从这种立场出发也可以设想**艺术交往**过程。关于信息的现代观念使人能够把信息运用在人类活动的各种不同领域中。数学的或数量的信息论(K.香农、H.维纳、A.H.科尔莫戈罗夫)在美学中得到广泛的应用。关于信息的这样一种观念也是区分审美信息与语义信息的基础，这种区分是法国学者A.莫尔引进的并在美学的信息符号论流派的范围内得到**发展**(**信息美学**)。从这些立场出发，艺术被看作信息的一种特殊形式(审美信息)，而艺术作品则被看作"审美状态"的体现者的一个特殊种类。审美信息不能译成另一种语言，它是跟语义信息不同的"个人专用"信息，语义信息服从逻辑的规律性并允许译成别的符号系统。与此同时，艺术消息的独创性的程度可以用数量表示出来，如果这种消息是用不可进一步分解的、可在不同的层次上组成结构的基本符号来表达的话。这样一种处理办法就把对信息体现者——艺术的分析限制在形式的层次上，因为评价的数量体系只有在这个层次上才能使用。由此可见，数量信息论只能卓有成效地用于分析艺术语言的符号关系学方面，而恰恰不能用于分析居于美学注意中心的那些问题。在马克思主义哲学中，"信息"、"符号"、"结构"这几个概念被看作一般科学概念。在那些还要求分析质量方面、语义方面的各种具体研究的范围内，它们可以用于各种不同的解释。信息论的一些概念在用于艺术时会引起这样一种必要性，即必须在美学的已经形成的思想和范畴体系中把它们加以变形。譬如，选择、过剩、独创性、代码这些概念就是在分析艺术创作时使用的。在诗歌、**建筑**、**音乐**中，**艺术家**对表现手段的选择受到**和谐**、**结构**、**复调音乐**的诸项规则的严格限制，受到诗的代码的节奏规律的严格限制。在建筑中，艺术形式的这样一些方面如：部件的多样性，这些部件在意义方面和它们在结构中的重要性方面的相互关系，一些结构上的差异与同一性譬如说在安排建筑格局上的作用，都可以看作社会-艺术信息的体现者。由此可见，把信息论的一些概念与方法引进美学，可以有助于理解艺术过程的实质，条件是要在信息论的范围内选择这样一种处理办法，它能够符合具体研究工作的各项任务，又不至于把艺术的特点溶解在方法论问题

中。恩格斯说对于科学概念，我们应当“在它们的历史的或逻辑的形成过程中”来加以阐明(《马克思恩格斯全集》第25卷，第17页)，这里指的正是这样的使用科学概念的方法。

美学中的多元论 (*ПЛЮРАЛИЗМ В ЭСТЕТИКЕ*，来自拉丁文 *Pluralis*——多数的) (1)美学中各种意见、立场、评价的斗争，对科学来讲是正常的表现，这种表现在美学理论发展的每一个阶段上应当(在理想上)导致某种可以当作真理来接受的总结，导致以规律、准则等等形式的概括。(2)根据几种彼此无法归纳的出发原则对审美现象采取的研究方法，对艺术作品作出的评价。作为方法论的定向标，这在某种程度上是资产阶级美学许多流派所特有的现象。这种多元论往往引起“愚蠢的无止境状态”(**黑格尔**语)，解释现象的原则的无限堆砌，或者造成对现象发展的全部因素的平等看待。泰纳，Ч.奥格登，现代资产阶级美学的实用主义、实证主义、人格主义、语义学等等流派的许多拥护者都采取了多元论的立场。曼罗在《艺术中的进化》(1963)一书中试图从理论上论证多元论。他力图根据自然淘汰、社会经济决定论、文化扩散论、**自然主义**的原则来解释艺术发展的过程。在这种情况下，不可避免的一大堆经验材料，对艺术史现象的肤浅描述，就导致了他在美学中的不可知论：艺术史的事实如此多样化，以致“一般规律是不可能找到的”。多元论的研究方法并并不着力于揭示审美客体的主要特征的最本质联系和关系，审美现象和关系的发展原因。例如，在Ч.奥格登、A.理查兹和*Дж*.伍德的《美学原理》(1925)中，列举“美”这一术语的16种不同的定义，并得出结论说：在这一概念的内容中不存在任何稳定的全人类的东西。因为每一个人找到自己的**美好**事物的理想取决于个人的趣味和意向。关于美好事物的本质问题在这里已被偷换成美好事物的感受的主观性问题。在现代资产阶级社会学中已确立的多因素观，把艺术现象视为许多因素——生物、经济、心理学、文化、身体等这许多具有同等意义的同样重要的因素作用的结果，这就是多元论的明显例子。把艺术发展中的社会经济和文化思想条件、地理环境、**艺术家**世界观的作用和他在**创作过程**中的激情等等因素等量齐观，就会导致掩盖艺术现象的本质，从而不能确定艺术现象发展的规律性。因此，折衷主义，用相对主义标准来代替科学的评价标准，是

这种多元论研究方法造成的后果。在苏联社会改革的条件下，在马克思列宁主义美学中确立的多元论具有另一种含义。它要求多种科学研究方法相配合，用方法论上统一的出发原则来全面评价审美现象。

美学中的非理性主义　(*ИРРАЦИОНАЛИЗМ В ЭСТЕТИКЕ*，来自拉丁文 *irrationalis*——缺乏理性的）　资产阶级美学思想的许多派别的方法论原则和基础。美学中的非理性主义的实质是贬低理性和思维在艺术创作中的意义，把主要作用归于感性**直觉**、直接的知觉、生命的感受、本能和情绪。美学中的非理性主义通常活跃在社会衰退时期，因为它表现了退出历史舞台的阶级的立场。非理性主义的倾向在某种程度上为20世纪的这样一些资产阶级美学派别所具有，如生命哲学、弗洛伊德主义、新托马斯主义、实用主义、存在主义（通过其几个代表人物）等等。把这些派别联系在一起的道理可归结如下：客观实在是杂乱无章的，无法系统化，只有通过直接的知觉（**柏格森**的"生命冲动"、克罗齐的"个性化的直觉"）才能认识；艺术仅仅是艺术家的自我表现（新弗洛伊德主义的某些思想）；任何东西都束缚不住艺术家的幻想，它完全是随意的（"新小说派"的思想）；创作同对生活的认识毫无共同之处，它或是创造的直觉行为（**马利丹**的"创造艺术"），或完全是工具性质的（**杜威**的艺术即经验），艺术家不是加工旧的**神话**，就是创造新的神话（神话创作理论）。关于艺术本质的非理性主义观念还有**游戏理论**（K.兰格）**移情论**（**利普斯、李，弗农**）。总的说来，美学中的非理性主义的特点是把艺术看作是一个纯直观领域，否认世界观在艺术家创作中的作用和艺术创作的社会制约性。

美学中的直觉主义（*ИНТУИТИВИЗМ В ЭСТЕТИКЕ*，来自拉丁文 *intueri*——聚精会神地观看）　**非理性主义**的变种，它把**直觉**当作审美感受和审美评价以及创作幻想活动（**艺术幻想**）中的直接认识因素而加以绝对化。在19—20世纪之交反对**实证主义**和机械主义的斗争中形成的直觉主义，把直觉同意识的理性因素（以判断和推理为中介）对立起来，也同通常的对现实的感性感受对立起来。在非理性的直觉主义美学中（例如，在**柏格森**那里），艺术直觉是作为理解世界的最高形式与逻辑推理思维、与理智相对立的，它成了创作的无意识的、本能的、神秘的刺激因素。美学中的直觉主义的许多拥护者在强调指

出艺术直觉的创造性、形式形成性质的时候，把它的理解能力绝对化，认为这种独特的、无比的、具体的东西体现在艺术作品的无穷无尽的多样化中（**克罗齐**）。按照直觉主义者的意见，在哲学中，直觉主义是"关于表现的科学"，也就是"普遍语言学"。在美学史上，早先也有过在不同程度上近似直觉主义的思想，例如，**柏拉图**肯定诗人在创作时刻的非理性状态，**康德**的天才观，浪漫主义者（**浪漫主义**）与科学相对立地用艺术理解生活。美学中的直觉主义的现代拥护者们则公然断言，艺术比建立在理智基础上的科学能从直觉上更深刻地理解生活的实质。**辩证唯物主义**把审美活动及其一切表现理解成人的存在的特殊社会形式（**审美活动、艺术思维**），这种研究方法，是对直觉在创作过程中的作用的神秘主义和形而上学的说明进行科学的令人信服的批判、对直觉主义拥护者有关艺术创作和艺术作品感受的非理性主义的解释进行科学批判的方法论基础。

梅耶霍德，符塞沃洛德·埃米里耶维奇（*МЕЙЕРХОЛЬД, Всеволод Эмильевич* 1874—1940）苏联导演、戏剧理论家。梅耶霍德的创作道路的特点是始终不渝地探索戏剧艺术表现力的新形式和新手段。1905—1907年，他先是同自己的导师斯坦尼斯拉夫斯基合作，后来独立试办程式化综合形式的象征主义戏剧。从1908年起，他提出并实现了包罗很广的"传统主义"剧目——以模拟的方法恢复古老戏剧演出的外貌。在《论戏剧》一书（1913）里叙述了那个时期他的基本理论主张。梅耶霍德把自己的探索与资产阶级戏剧和舞台缺乏创造性的逼真尖锐地对立起来，他重视广场演出的民主传统——重视意大利假面喜剧（**即兴喜剧**）、俄罗斯民间演出、杂技丑角表演（**杂技**）的表现手段。这种探索使得梅耶霍德同**马雅可夫斯基**接近起来。十月革命后不久，他同诗人合作，排演了第一个充满革命激情的苏联剧本——《宗教滑稽剧》（1921）。梅耶霍德宣布的《戏剧十月纲领》，论证了政治性强、鼓动性大的"戏剧-群众性集会"的原则，在很多方面预先确定了他在1920—1938年领导的莫斯科剧院（即梅耶霍德剧院）的演出外貌。梅耶霍德追求战斗的**倾向性**、**舞台艺术**的社会尖锐性，在20年代初，毫不妥协地强烈反对旧学院派剧院的不问政治的消极表现，同时也毫无道理地否定心理**现实主义**的古典传统，然而他的老师、莫斯科艺术剧院的领导人斯坦尼斯拉夫斯基和

Б.И.涅米罗维奇-丹钦科却始终忠实于这一传统。梅耶霍德接近左翼文艺阵线及其实用"艺术一生活构成"观念,这反映在梅耶霍德制定的生物力学方法论——演员系统培训法中,这套培训法依靠体操、技巧运动、音乐节奏,使演员能够最佳地控制身体和嗓音。可以肯定,演员在掌握了生物力学以后,就能向观众示范去模仿"人类机制"的理想功能模式。后来,生物力学在梅耶霍德的剧院里完成了比较有限的、但是有益的演员练习功能。梅耶霍德在戏剧舞台的结构主义的领域内大胆进行试验,把杂技和电影艺术的成份引进戏剧情节,他排演的戏(例如:A.H.奥斯特罗夫斯基的《森林》(1924))充满了欢乐明快的世界感,对戏剧和电影的许多导演,尤其是对**爱森斯坦**的创作,产生了强烈的影响。20年代中期,梅耶霍德对揭示人的心理状态极感兴趣,他积极探索"音乐现实主义"的细腻入微的隐喻手法。在表现**怪诞**和插科打诨(**离奇**)的同时,既形象地反映当代生活方式(H.P.埃尔德曼的《委任状》,1925),也反映过去的问题(H.B.果戈里的《钦差大臣》,1926),并且用导演处理的夸张法来加强可信性的印象。梅耶霍德逐渐在导演工作中表现出与莫斯科艺术剧院的方法论相接近,而斯坦尼斯拉夫斯基也对他排演的剧目表现出越来越大的兴趣。然而,由于梅耶霍德无缘无故被镇压,他来不及实现自己的许多构思。死后于1955年恢复名誉。反映梅耶霍德的美学思想的基本理论文章收入两卷集《论文。书信。演说。谈话》(1968)。

美艺术(*ИЗЯЩНЫЕ ИСКУССТВА*,法文 *beaux-arts*)18—19世纪美学中广泛用来说明艺术创作的特殊领域的一个概念,在这个特殊领域中,整个审美原则,特别是美的原则,起着结构形成的作用,并且把它的对象同实践活动和科学活动的产品区分开来。美艺术的分立过程开始于文艺复兴后期。艺术因素在历史上的分解过程之所以发生,是由于认识到雕塑与细木工技巧之间有差别,由于把手艺和科学从艺术领域中排除出去,以及由于要在像雕塑和诗歌这些看来相隔甚远的文化领域之间建立亲近关系。为了使艺术文化从理论上自我意识到自己的特殊功能,Ш.巴特的论著《归结为统一原则的美艺术》(1746)起了不小的作用,在这部论著中,诗、**音乐**、**绘画**、演说术、**舞蹈**、**雕塑**和建筑,都在"模仿美的自然"的基础上统一起来,这完全符合**古典主义**的原则。这里有演说术,然而

没有像实用装饰这样的艺术种类，实用装饰艺术起始于希腊化时代，一直到**黑格尔**时期，落入了"机械式"艺术的领域，不符合**优雅**的标准。诚然，在18世纪中叶，英国美学家霍姆写道："公园艺术成了美艺术之一"。**康德**详细地分析研究了美艺术观，他把所谓审美艺术（其目的在于使人感到满足）作如下区分：仅仅是为了满足本身，为了愉快地消遣时光而存在的艺术（开玩笑，笑，餐桌上的陈设，祝酒音乐，好玩的东西，游戏）和有助于"培养人们之间交往的精神能力"的美艺术。他认为，与手艺不同，美艺术的对象应该摆脱"专断的规则的任何强制性"，并且可以把"在自然界是丑的或令人反感的"东西描绘得很美；美艺术的对象的形式同构思相符合，并且提供不损害这个对象自由飞翔的可能性。康德认为，美艺术有三种样式：(1)口头或文字创作艺术（演说术，诗歌）；(2)造型艺术（由雕塑和建筑构成的**塑造**，绘画，不仅指对自然界的美的描绘，而且指自然界产品的美的构成艺术或装饰性的植物栽培，以及室内装修和人的修饰）；(3)感觉游戏艺术（音乐，美的艺术）。黑格尔把许多实用样式从美艺术的领域排除出去，然而他不仅把雕塑、绘画、音乐、诗歌，而且把建筑都算在美艺术的领域之内。在19世纪后半叶，"美艺术"的概念时而被极端缩小（塑造艺术，造型艺术），时而被相对扩大，把"美文学"、**舞蹈艺术**、音乐也包括进来，把**实用装饰艺术**作为美艺术的问题提出来加以讨论。为了克服把实用装饰艺术看成对美艺术领域而言是"低级"艺术这种常见观点，英国的**У.莫里斯**、德国的**泽姆佩尔**、俄国的**车尔尼雪夫斯基**，都做了不少工作。在20世纪，由于出现了艺术摄影（**摄影艺术**）、电影艺术和电视艺术、民间创作、新的戏剧演出等等，艺术活动领域有了扩大。因此某些研究者们认为，现代艺术生活同美艺术的古典主义存在不一样，这也就是说，这个概念也过时了（**塔塔尔凯维奇**语）。同时在全世界美艺术科学院却继续存在。凡是在美艺术科学院失去自己特征的地方，贬低高级艺术并抹煞周围舒适物品和技术产品在世界上的艺术价值的危险性就会日益增强。

孟德斯鸠，沙尔·路易（*Montesquieu, Charles Louis* 1689—1755） 法国启蒙运动哲学家，政治思想家，历史学家。倾向于唯物主义的自然神论者。他的美学观点是在英国启蒙运动的美学（**沙夫茨伯里**、Ф.哈奇森、**霍姆**等人的思想）影

响下形成的。孟德斯鸠首先认为地理环境是决定艺术创作发展的因素，并赋予自然和气候以特殊的意义。他还指出艺术同国家政治制度的联系，特别提到"在君主专制的国家根本无人知道有讽刺著作"。孟德斯鸠关于地理环境和社会环境的作用的思考，对许多美学家和艺术理论家(**温克耳曼**、**赫尔德**等人)产生了影响。正像其他的法国启蒙运动者一样，孟德斯鸠认为艺术，首先是戏剧，在道德和公民教育方面具有巨大意义，由此也注意到**音乐**在古代社会生活中的重要作用。他否定禁欲主义，强调指出，艺术激发人的感情，使性情变得柔和。孟德斯鸠研究了审美趣味问题。孟德斯鸠认为趣味的基础在于人的天资，把趣味理解为"灵敏而迅速地确定人们因某一对象而获得快感的尺度的能力"。按照孟德斯鸠的说法，这种快感的源泉在于人所接受的对象的客观属性。秩序、多样化、**对称**、对比、意外性、**和谐**、匀称以及客观世界中的其他关系都能引起快感。孟德斯鸠企图揭示审美范畴的特征，他把美和有用区别开来："一件有用的东西使我们感到愉快，我们叫它是好东西；当我们看到一件没有直接用处而又使我们感到愉快的东西，我们称它为美的东西"。这种思想后来在**康德**的美学中得到了发展。阐述孟德斯鸠的美学观点的主要著作有：《波斯人信札》(1721)、《论法的精神》(1748)、《试论自然和艺术作品中的趣味》(1757)。

米岑纳特现象　(*МЕЦЕНАТСТВО*，来自米岑纳特本人的名字，米岑纳特是公元前1世纪的罗马公民，是对诗人和艺术家进行庇护的富有者)　指艺术的社会定货和社会监督的机制、艺术家的物质保障的历史形式。从本意上看，米岑纳特现象是私人、行家进行的活动，这些人大公无私地从物质上或用其他手段支援艺术家，向他们提供创作的条件。例如，C.T.莫罗佐夫(1862—1905)是俄罗斯纺织工业资本家出身，他以自己的米岑纳特式的活动资助莫斯科艺术剧院而闻名。"米岑纳特现象"这一术语逐渐广泛运用于艺术家同直接定货人、保护人、庇护人的关系方面，其中包括同这样一些人的关系方面，这些人之所以资助艺术活动家，是为了达到思想、政治、代表资格、威望、经济的目的。不仅私人，而且在政治机构、教会和其他组织中担任公职的人以及整个社团、团体等等都成了米岑纳特式的人物和组织。米岑纳特式的人物和组织由于资助的选择性，可能对艺术家的活动产生影

响，对艺术家提出要求和规定，确定完成定货的条件。在现代资产阶级艺术社会学中，有时甚至把贩卖艺术作品的商人和纯粹受商业利益支配而向艺术投资的人也叫做米岑纳特。

米哈伊洛夫斯基，尼古拉·康斯坦丁诺维奇（*МИХАЙЛОВСКИЙ, Николай Константинович* 1842—1904）俄国空想社会主义者，社会学家，政论家，文学批评家，民粹主义（农民民主）思想家。他的社会政治观点和美学观点的基础——社会学理论，是在**孔德**的实证主义哲学的重大影响下形成的。米哈伊洛夫斯基试图用那种依据所谓主观方法的特殊道德因素使孔德的客观主义富有成效。主观方法的主要含义在于，从生物学上突出人所固有的、用这种方法来共同感受即同情他人或人群的能力。米哈伊洛夫斯基根据主观方法，论述了人的积极活动能够对抗客观发展的规律并改变社会关系的性质。这些看法贯穿在他的美学观点之中，在他的美学观点中占首位的是艺术反映生活真实这一思想。米哈伊洛夫斯基把真实分为真理真实（即客观存在的现实）和公正真实（即从崇高的道德观点出发对真理作出主观评价）。同问题的这种提法完全相呼应的是他对艺术文学的描述，他形容艺术文学是真理和公正的仆人，这位仆人拥有对人们发生作用的广泛可能性。米哈伊洛夫斯基正像自己的来自民主阵营的先辈们一样，否定所谓“纯艺术”、“**为艺术而艺术**”的说法，不认为这种艺术是反映现实的完全合格的形式。他认为艺术不仅仅是唤起特殊的审美情感、而且是唤起道德—政治性质的复杂感情和思想的“闹钟”。按照米哈伊洛夫斯基的说法，“纯艺术”的代表人物，如果不把人民的利益和意愿放在自己创作的中心（**艺术的人民性**），那么，无论他们多么才华横溢、知识渊博，都不能成为社会良心的呼声。照米哈伊洛夫斯基看来，虽然艺术的任务是反映生活真实，但他承认，在艺术作品中，甚至在最伟大的艺术作品中，是允许有**程式化**的（例如，莎士比亚笔下哈姆雷特的父亲的阴影），但同时艺术家不应当离开**现实主义**。米哈伊洛夫斯基特别提出享受的作用，享受引起人对艺术作品的知觉。这种享受是双重的：一方面是来自**美**的知觉的真正审美享受，另一方面是特别复杂的往往近似痛苦的享受，这种享受在人以同情的态度感受别人生活的时候才体会得到。艺术家在自己的作品中始终忠于生活真实和美的

规律，同时也描绘不良现象（“脏上加脏，坏上加坏”），激发读者、观众、听众疾恶如仇，弘扬美德雄风。米哈伊洛夫斯基在晚年坚决反对尼采哲学（**尼采**）和**颓废主义**，米哈伊洛夫斯基的美学观点是在他以下的主要文学批评文章和文学评论中阐明的：《1872 年文艺刊物简论》（以及1873、1874 年的文艺刊物简论）、《门外汉札记》（1875—77 年，其中包括《列夫·托尔斯泰的右手和左手》，1875）、《1878 年文学评论》（以及 1879、1880 年的文学评论）、《残酷的天才》（1882）、《局外人致〈祖国纪事〉编辑部的信》（1883—1884）、《读者日记》（1885—88）、《谢德林》（1889）等等。

民间创作 （*ФОЛЬКЛОР*，英文 *folklore*——民间智慧） 国际科学（包括美学）术语采用的对民间作品的称呼。该词于 1846 年由英国学者У.Дж.汤姆森引进；后来通用于世界各国学术界。“民间创作”概念最初包括民众精神**文化**（有时候也含物质文化）的所有领域，后来它的含义方逐渐缩小。在现代科学中该词没有统一的、公认的用法。在资产阶级美学与文化学中，占优势的看法是把“民间创作”概念与“不文明民族的文化”或“原始公社文化”概念等量齐观；还有一种定义也很流行，那就是把民间创作定义为“文明社会文化中的原始文化残余”；同时还有一种定义，它认为民间创作是“文明国家中各个民间阶层的文化”，等等。在社会主义国家中，关于民间创作有三种主要的观点同时存在，它们分别把民间创作定义为：1）口头诗歌创作；2）文学类、音乐类、游戏类、戏剧类和舞蹈类民间创作的总体；3）整个民间艺术文化（包括造型艺术与**实用装饰艺术**）。占优势的是第二种观点。把民间创作仅仅归结为口头形式，这会割断民间艺术中本有的、语言、音乐、表演及其他艺术创作要素之间的有机联系。把民间创作广义地理解为整个艺术文化则是忽视**民间艺术**的不固定形式与固定（“实物”）形式之间的特殊区别。马克思主义美学的出发点是把民间创作辩证唯物主义地理解为受社会制约的、有历史发展的、人民大众的艺术活动，这种艺术活动具有全部的互相联系的各种特征（创作过程的集体性、传统性、作品代代相传的不固定的传递形式、多成分性、变异性），并跟人民的劳动活动、日常生活、风俗习惯密切地联系在一起。民间创作，作为前艺术产生后，在千百年的人类历史进程中既是艺术、同时又不是艺术，它把审美的与非审美的功能结

合在一起。民间创作还不是"艺术生产本身"(**马克思**语),因而不应等同于"**职业艺术**"(尽管不排除有能工巧匠出现)。民间创作是文学、作曲家的音乐作品、戏剧的根源,但并未丧失它在艺术史上相对独立的地位。它是种种形态的体系,跟职业艺术的种类与体裁体系并不完全相对应。每个民族的民间创作都是独具一格的,都有其表现鲜明的民族特色,都有其在本民族艺术范围内的丰富多采的区域性与地方性风格形式。与此同时,所有民族的民间创作,由于都表现劳动群众的世界观,因而在社会审美理想和思想内容方面又都有相似之处。

民间艺术 (*НАРОДНОЕ ИСКУССТВО*) 一种综合性的艺术,一开始就与人的劳动活动有联系,同时代表物质文化和精神文化。民间艺术起源于原始文化的混合主义,在自己的基础上保留着神话诗学的世界感。它作为集体创作在继承性和传统的基础上发展起来;主要带有史诗性(**史诗**),史诗性也决定于创作类型本身,决定于创造形象的集体方法,而形象建立在细节、重复和变体的基础上。民间艺术的形象结构保持着最初的形象,最初的形象与它的变体和新因素综合在一起构成作品的统一的艺术整体。综合包含在民间艺术的形象性本身,包含在形式形成的原则中,这里类的本质和功能是决定性的。综合性还表现在一部作品中的造型、绘画、格拉费卡、建筑学因素的结合上。在民间艺术的综合基础上形成形象典型,决定形象体系,产生**总体配合**,形成审美标准。资产阶级科学不把民间创作当作一种艺术来研究,也就是说,不研究民间艺术的艺术特征和**造型表现手段**的方面。仅仅从弗洛伊德主义、民族心理主义、结构主义等观念出发,来考察民间艺术,把它定为"无个性的"、"无意识的"创作,只不过是城市文化的产物,沦为似乎是农民群众所接受的东西,虽然民间艺术在一切时代都培育了城市艺术。例如,加拿大社会学家M.麦克伦认为民间创作是"集体梦幻"的变种。有时候,民间创作在西方被扩大地加以解释:甚至把广告也列入民间艺术。苏联**美学**和**艺术学**肯定了具有充实的思想内容的民间艺术的研究方法。民间艺术被认为是生动的艺术文化现象,它作为特殊类型的艺术创作,与其他类型——个性化创作相互发生作用。如果说以前没有强调民间艺术这一独立的文化现象的特征,要么把它与**艺术工业**等同起来,要么把它看成**业余创作**,那么,现在民间

艺术已获得独立的类的地位，这就不仅为研究民间艺术而且为解决艺术实践问题开创了新的前景。在现代阶段，民间艺术有四种常见的和发展的形式。第一种形式——没有脱离自己的民族风俗环境、与产生它的民族的、社会的生活方式相联系的民间艺术。这就是苏联边远地区——由于特殊的地理条件而处于封闭状态的地区——的民间艺术。它在符合审美需求的同时，也为居民的实践需要(羊毛毡、陶器等等)服务。这种形式的民间艺术是作为人们的民族意识因素而存在的。第二种形式——一些个别的能工巧匠根据集体经验进行的、保持和发扬艺术传统的创作。对创作本身的需要是它的主要动力。在每一个苏联加盟共和国内都有自己的大师——雕刻家，陶器匠、纺织能手、刺绣行家。第三种形式——艺术手工业(**艺术手工业**)，它是在地方文化传统的基础上自发地成长起来的，得到外界需要的支援。第四种形式——具有必要装备的手工作坊基础上的艺术手工业。民间艺术存在于上述四种形式中，它保持着面向规范体系、面向通过口头和观摩表达出来的传统的发展的总创作结构。它反映了与民俗学自我意识相联系的文化心理结构，它建立在**技巧**素养、集体经验的基础上。

民间艺术手工业（*ПРОМЫСЛЫ НАРОДНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ*）以集体创作为基础的艺术劳动的组织形式，这种集体创作发展了地方文化传统，旨在出售手工业制品。艺术形象的千姿百态、由传统规律所调节的**技巧**继承性，是民间艺术手工业范围内的创作原则。在民间艺术手工业的发展过程中，形成了材料加工的技术方式和艺术手法，以及艺术语言的形象体系。正如发掘工作所表明的，民间艺术手工业从基辅罗斯时代起就存在于俄罗斯，它是在家庭艺术手工业(**艺术手工业**)的基础上发展起来的，受到俄罗斯城市的文化传统和集市贸易关系的影响。民间艺术手工业的繁荣发生在17世纪下半叶(瓷砖生产、木刻花纹和装饰画、勾花编织、纺织业、制陶业、制银业等等)。从性质来看，以手工劳动为基础的民间手工业种类不一：有小型的和大型的；寺院的、城镇的、乡村的民间手工业和农民的劳动结合在一起。从18世纪初起，生产力的提高导致工场手工业的产生，然后民间艺术手工业又在逐渐吞并小手工业的工厂工业的范围内发展起来。从19世纪下半叶起，由于资本主义竞争的结果，破坏了民

间艺术手工业的经济基础，而由于它们工厂化的结果，生产操作越分越细，制品的创造性因素和质量水平都降低了。列宁在《俄国资本主义的发展》一书中，以谢明诺夫斯克的制勺手工业和克拉斯诺谢尔的首饰手工业为例，对这一过程进行了分析，强调指出，尽管如此，仍然保持着"手工业的精神"。十月革命以后采取了旨在复兴民间艺术手工业的措施。**卢那察尔斯基**认为，这是文化政策的首要任务之一。1917——1919年民间艺术手工业的恢复工作是在劳动组合的基础上组织起来的。到30年代，它们的艺术产品总量大大增长。在保持劳动组合的结构的同时，后来它们又在手工业合作社的范围内有发展，而到1965年，它们加入了地方工业体系。但是工业体系不符合民间艺术手工业的创作结构，束缚了它们的艺术发展。1974年通过的苏共中央《关于民间艺术手工业》的决议以及其他决定指出了改造民间创作的这一部门，确立民间创作是社会艺术文化的一部分的途径。

明星主义 (*СТАРИЗМ*，来自英文*star*——星) 资本主义国家中对来自小型音乐节目演奏者、演员、运动员界的名人、偶像的过分夸张的崇拜。明星主义是**大众文化**职能作用的一个不可分割的组成部分。在西方，从20世纪初叶起，特别是在最近时期，把政治家，电台、电视台、报刊的评论员，各种节目的主持者——即主持人(энкормен，来自英文的anchor——抛锚、固定，和man——人)变成"明星"的趋势加强了，后两种人的个人声望常常是靠给他们制造的**形象**——听众或观众之家的"朋友"、"父亲"——来维持的。

模仿论 (*ПОДРАЖАНИЯ ТЕОРИЯ*) 艺术的起源和本质的观念，它产生于**古希腊罗马美学**(**模拟**)并在文艺复兴时代和近代的美学中获得发展；它在现代审美观(**卢卡奇**、Э.奥埃巴赫)和现实主义艺术理论中也有反映。在美学史的各个阶段上，对"模仿"这一概念是按不同方式、有时甚至用完全对立的方式来解释的。**车尔尼雪夫斯基**怀疑把希腊术语"模拟"翻译成模仿是否正确，他认为模拟的意义用"再现"一词来表达更准确，再现与模仿不同，再现要求有意义地加以重复，并且根据对再现的东西的认识加以重复。在西欧的**中世纪美学**中，在文艺复兴时代和近代的美学中，"仿造"、"复制"成了"模仿"的同义语，而且这些术语往往是极其不同的意义的体现者。例如，在法国**古典主**

义美学中，艺术"仿造自然"被理解为自然的理想化的再现，而在**现实主义**的观念中，这一说法意味着对现实的"肖像式的"、"素朴的"即真实的再创造。与此相适应，古典主义美学的逻辑导致用"模仿古希腊罗马"的要求来代替"模仿自然"的原则，而在以现实主义为定向标的美学中，"模仿"和"自然"这两个概念的含义是从字面上来解释的，也就是说，艺术的目的被认为是对存在的全部感性感受的现实（自然现实和社会现实）作出准确可靠的描绘。在19世纪，发展了的现实主义理论抛开了"模仿"概念而代之以现实的"再现"、"再创造"概念（**别林斯基**、车尔尼雪夫斯基），从而强调指出艺术中形象把握世界的认识性质和理解价值意义的性质。目前试图恢复艺术即模仿的观念，这种做法虽然也强调艺术活动的认识倾向性，而不是强调艺术活动的幻想主义倾向性，但并不能确定艺术活动的真正性质，因为这些做法低估了，甚至完全忽视了艺术创作中的主观因素，从艺术上把握现实的理解价值意义的性质和创造性再现的性质。马克思主义美学从艺术即模仿的一切解释中提取合理内容，并不否定"现实的再现"这一术语，借助于"把握"和"反映"（**艺术反映**）这两个概念，最准确地表达自己对艺术与现实的关系的理解。这两个概念被马克思和列宁广泛加以运用，这两个概念强调的是艺术创作中客体与主体的辩证统一。

摹仿主义（*ЭПИГОНСТВО*，来自希腊文*epigonoi*——后来产生的）　在已经变化了的历史形势下毫无独创性地遵循某一艺术流派、某一学术或思想流派的陈腐观念、原则和方法。在艺术中，摹仿主义表现为：在作品中机械地采用和再现那些在过去有现实意义的题材、冲突和形式-技术手段，阉割前人创作中的革命进步实质，这一切导致艺术在该流派范围内的贫乏化和退化（例如，晚期巡回展览派的某些代表人物）。摹仿主义多半盛行于政治、思想、文化衰落和停滞时期，这时统治阶级力图支持"所有落后的、垂死的、中世纪的东西"（**列宁**语）。譬如，当代的现代主义者（**现代主义**）往往是19世纪末—20世纪初产生的形式主义艺术方法的摹仿者。创造性地掌握古典主义传统，研究过去的遗产，与摹仿主义毫无共同之处（**艺术中的继承性**）。

莫里斯，威廉　（*Morris, Willicm* 1834—1896）　英国艺术家、诗人、艺术理论家、哲学家、空想社会主义者。莫里斯的美学观点是在**卡**

莱尔和**罗斯金**的思想以及**拉斐尔前派**运动的影响下形成的。在生态学方面，可以把莫里斯的美学观点和卢梭主义(**卢梭**)作一对比。莫里斯提出了“花园城市”的思想，把**建筑**理解为“包罗万象的艺术”，“用相互协作和协调地相互服从的蜂胶粘连着的艺术联合体”。在莫里斯的美学观点中占重要地位的是劳动和生产的美学问题，艺术工业、**实用装饰艺术**和**迪扎因**在资本主义和社会主义的条件下的地位问题。为了巩固关于劳动享受是劳动态度的最高尺度这一思想，莫里斯要求改变已经形成的、建立在残酷分工和压迫上的资本主义生产制度；“我想使分工不超出比较合理的范围，教会人们考虑自己的工作并享受自己的工作”。莫里斯批评资产阶级现实，空想式地把艺术看成改造资产阶级现实的主要手段，幻想复兴“人民的艺术和为了人民的艺术”，提出面面俱到的改革纲领，这一纲领的基础是恢复因资本主义生产而失去特点的艺术手工业(**艺术手工业**)的思想，要求在手工劳动的基础上，限制使用机器劳动，以及在民族传统(专指中世纪哥特式传统)的基础上恢复艺术手工业。莫里斯领导了由制造家具、织物、壁毯、壁纸、彩色玻璃、金属制品等等手工业作坊联合组成的艺术工业公司，把一批思想上志同道合的艺术家团结在肯特郡由建筑师Φ.韦伯为他设计建造的房子(所谓“Red House”——“红房子”)的周围。莫里斯是无与伦比的图案装饰大师(在织物、壁毯、壁纸等方面)，他在实用装饰艺术这个领域提出了一整套要求。他力求在织物的图案上表达自然的印象：生长、运动(“花园蓬松”)、素朴和新鲜；始终不渝地遵循图案和衬景同义的原则。通过莫里斯的艺术理论活动的影响而间接表现出来的**民间艺术**的这一原则，后来转化为**现代艺术派**的图案装饰。除了自然性之外，莫里斯捍卫艺术中历史继承性的原则：“我们通过历史感而同过去时代的传统结合起来”。莫里斯并不是许多人所想像的那种狂热的机器斗士。他认为在制造实用艺术样品时使用手工劳动更好，他进言，能够只用手工劳动来完成的东西，不用机器去做，反过来，用机器完成更好的东西，不用手工去做。莫里斯是促使职业艺术家注意美化日常生活的直观环境、重视**环境的审美安排**并以身作则地确立工业美术设计人员在艺术活动中的地位的第一批人士之一。主要著作有：《装饰艺术及其对现代生活的关系》(1878)、《约翰牛之梦》(1888)、《杳无音信或幸福时代》(1891)。

莫里斯，查理·威廉 (*Morris, Charles William* 1901年生) 美国哲学家和学者。试图建立关于符号的总科学——符号学，而把哲学和美学看成是这门总科学的一部分。他在自己的符号论中，把行为主义、美国实用主义和德国逻辑实证主义的思想结合起来。他力图利用符号学方法，创立美学这个精密知识领域(**美学和符号学**)。审美符号学，按照莫里斯的说法，由三个学科组成，即由句法、语义学、语用学组成。句法揭示审美符号结合的规则，语义学研究符号的意义，语用学研究符号与符号载体的关系。在符号美学的实践部门，莫里斯依靠的是美国逻辑学家Ч.皮尔斯(1839—1914)的符号观念，把符号过程(符号形成)的概念、圣像符号，也就是造型符号或审美符号，几乎一成不变地转移到艺术理论中来，并且把交往过程中关于中介符号的观点(**艺术交往**)补充进来。按照莫里斯的意见，艺术中审美符号的特征在于：审美符号与所描绘的客体类似，标明价值关系；因此，艺术是利用审美符号表达价值的"特殊"语言。艺术作品被看成是"审美型语言"，这种语言的特点在于主要利用符号的评价方式。莫里斯遵循"符号学唯心主义"传统，从考察中排斥符号的认识、反映方面；他提出了价值即利益的语用学界说。马克思列宁主义美学代表人物对莫里斯的一般哲学立场给以批判，但积极地评价并采用了他在美学领域所作的具体的科学研究。莫里斯的主要著作有：《符号理论基础》(1938)、《美学和符号理论》(1939)、《科学、艺术和工艺学》(1939)、《符号、语言和行为》(1946)、《意义和重要性》(1964)。

模拟 (*МИМЕСИС*，希腊文 *mimēsis*——模仿，再现) 在**古希腊罗马美学**中，这是艺术家的创作活动的主要原则。古希腊罗马的思想家们认为一切艺术都建立在模拟的基础上，而对这一概念的实质本身的解释却各不相同。毕达哥拉斯学派认为，**音乐**模仿"天球和音"；德谟克利特确认，被广泛理解为人的有效创作活动的艺术，起源于人对动物的模仿(编织是对蜘蛛的模仿，房屋建筑——对燕子的模仿，唱歌——对鸟类的模仿等等)。**柏拉图**和**亚里士多德**比较详细地制定了模拟理论，同时，他们使"模拟"这一术语具有光谱般的广泛意义。柏拉图认为模仿构成任何创作的基础。例如，诗可以模仿真理和幸福。然而，艺术通常局限于对事物或物质世界的现象的模仿，柏拉图认为艺术的局限性和不完善性就在于此。

真正的审美模拟观属于亚里士多德，这种模拟观本身也包含现实的等值反映(把事物描绘成“过去有过的或现在存在的”那种样子)，包含创作想像的活动(把事物描绘成“谈到和想到的”那种样子)，包含现实的**理想化**(把事物描绘成“应当成为的”那种样子)。由于创作任务，艺术家可以自觉地拔高自己的主人公，把他们理想化(正如悲剧诗人所做的那样)，或者把他们形容成可笑的不好看的样子(这是喜剧作者固有的做法)，或者按通常的样式来描绘他们。依照亚里士多德的说法，艺术中模拟的目的在于：从再现、直观和认识对象中获得知识和唤起满足感。晚期古希腊罗马艺术家照例只突出亚里士多德的模拟观的一个方面。例如，在造型艺术的希腊化的理论和实践中，占统治地位的是制作幻想的自然主义塑造品的倾向(例如，米隆的《**牝牛**》)。中世纪艺术的模拟观让位于形象的象征主义的观念，而“模拟”这一术语本身充满着新的内容。例如，在**伪丢尼修**那里，把象征主义形象称为“未被模仿的模仿”，在“对比”下，象征主义形象成为不可理解的**原型**。模拟观在模仿论中得到了进一步的发展(**模仿论**)。

穆卡尔佐夫斯基，扬 (*Mukařovský*, 1891—1975) 捷克美学家、哲学家和文艺学家。虽然在他的美学观中表现出了德国古典哲学和胡塞尔现象学(**现象学美学**)的影响，但在美学史上，他已成为公认的结构符号学艺术观(**结构-符号论美学**)的发起人。穆卡尔佐夫斯基受到了布拉格语言学小组理论家P.O.雅可布逊和**什克洛夫斯基**早期著作的影响，然而他摈弃了**形式主义**所特有的把审美客体看成独立自主的、与外界无关的东西的观点。与形式主义诗学不同，艺术作品的功能是他的结构主义美学观的基本概念。穆卡尔佐夫斯基认为，同一部作品可以通过不同的功能表现出来，他加以突出的是其中的符号功能。在他的著作中(也像后来在Ч.**莫里斯**的著作中一样)，从作品的符号功能的角度对作品的考察是同价值观相结合的。他认为，在艺术中始终存在着决定每一个审美客体的价值意义的标准体系。在分析艺术作品的研究方法上，穆卡尔佐夫斯基坚持彻底的审美结构主义立场，把所研究的艺术现象的“完整性”当作头等任务提出来。他以古典美学的精神研究了艺术对它的消费者来说是无意的而对它的创造者来说是有意的问题。虽然后面这种观点与心理学观点近似，但穆卡尔佐夫斯基

基力图用非心理学术语来表述它。穆卡尔佐夫斯基写了专门论述电影的一组文章，根据这种在当时完全是新的审美现象的材料，考察了**艺术中的空间和时间**问题，演员姿态的符号功能(在论卓别林一文中)等等。在研究诗学问题时，穆卡尔佐夫斯基指明了每一个欧洲艺术传统(其中包括捷克传统和俄罗斯传统)内部像**象征主义**和**未来主义**这样的艺术流派的特殊性。穆卡尔佐夫斯基的主要著作有:《作为社会事实的审美功能、标准和价值》、《艺术中的有意和无意》、《美学研究》(1966)以及关于电影的文章。

N

尼采，弗里德利希 (*Nietzsche*, 1844—1900) 德国哲学家、非理性主义者和唯意志论者，生命哲学的奠基人，他把哲学知识变成了抒情诗和罗曼学的变种。尼采的哲学-美学观点是在**瓦格纳**和**叔本华**的思想影响下形成的，并发生了相当大的演变。这种演变的出发点是把叔本华的最重要概念“意志”和“表象”理解为人类文化的“狄奥尼修斯本原”和“阿波罗本原”。尼采认为，“狄奥尼修斯的”艺术的使命在于：给认识了生命形成本原的自古以来的悲剧因素的人们以“抽象的慰藉”，使他们在“狂醉”中摆脱离群索居和孤独无依的痛苦感。把世界的虚幻多样性唯美化的“阿波罗的”艺术的任务在于：帮助“狂醉”醒来的人们克服对这一世界的憎恶，恢复他们的意志去进行活动，并为取得它的薄弱礼品和短暂的欢乐而斗争。尼采本人把这种出发点形容为悲观主义观点，后来批判了它，并作了修改。尼采早期著作中提出的证明世界是“审美现象”的观念要求以神为前提(后来尼采以最坚决最尖

刻的方式推翻了这个前提)。但这是特殊的神——"完全无忧无虑而不道德的艺术家神",不过这个神力求既在创造中也在毁灭中、既在善中也在恶中"感觉到自己的欢乐"和"自己的伟大"。世界是这个神的宏伟幻想,这个神因满怀那么多的创造、又那么多的毁灭的意志-激情而痛苦。例如,寻求"抽象慰藉"的艺术的青年尼采,他的瓦格纳-叔本华式的悲观主义,是同尼采哲学中渴求艺术的"超人"(后期)的"英雄悲观主义"结合起来的。艺术似乎处在"现象的表面",只给肉体而不给灵魂提供欢乐,因为"任何灵魂都是没有的"。按照尼采的意见,"弱者的悲观主义"是瓦格纳的音乐创作和叔本华的哲学所特有的,现在被他描写成颓废派艺术和虚无主义的现象,虚无主义被极其广泛地解释为确定人类生存理想尺度的任何一种形式:宗教形式,哲学形式(哲学唯心主义),道德形式,等等;相信理想和价值具有使人高尚起来的意义等等。与虚无主义的这种形式作斗争,按照尼采的意见,仍然要求以虚无主义作前提,但这已经是"狄奥尼修斯的"虚无主义了,它实现"一切价值的再估价",确立"权力意志"原则是最高原则,为表现"超人"开道。从"超人"观念中可以看到尼采的具有审美根源的精英观的合乎逻辑的完成。精英享有的特别优待的生存权,尼采起初是引用精英特有的审美敏感性和对苦难的痛苦感觉来论证的。后来,他把"乐生者"——仅仅由于这一点而积极对待生活的统治层代表人物也算作精英。最后,尼采得出结论说,真正的艺术趣味,这就是"生活趣味",包括生活的任何表现(既有崇高的表现,也有卑劣的表现)的趣味,而这就产生了属于"统治层"的趣味,这种情况保证人们日常生活舒适和生理健康。这一思想为国家社会主义所吸收,并给希特勒分子的艺术政策奠定了基础。反映尼采的美学观点演变的主要作品有:《悲剧的诞生》(1872)、《快乐的科学》(1882)、《查拉图斯特拉如是说》(1－3卷,1883—84)、《善与恶的彼岸》(1886),几篇反瓦格纳的抨击文,以及总标题为《权力意志》的未完成丛书草稿。

诺瓦利斯 (*Novalis*, 真名弗里德利希·封·哈登贝格,1772—1801) 德国诗人,自然哲学家,早期浪漫主义者集团的成员(耶拿**浪漫主义**派)。诺瓦利斯力图从审美上综合最广泛基础上的全部自然哲学知识——制定无所不包的世界科学形象、世界象征性语言。知识综合中的主要东西——统一宇宙观念,

在宇宙的一切方面都贯穿着魔力转化原则，一切历史时代统一的原则，历史和**神话**、童话和真事、现实和梦景统一的原则。所有这一切都应当成为审美整体。诺瓦利斯的许多札记片断是通向这种总结性综合的特殊渠道，在这里往往以最出乎意料而显然又是实验性的方式把各种各样的思想和概念，其中包括美学的思想和概念加以搭配组合。诺瓦利斯的艺术作品（未完成的长篇小说《亨利希·封·奥弗特丁根》、抒情组诗《夜颂》、《宗教歌》，格言组诗《花粉》、《国王和王后》）——其实都是走向全部知识综合道路上预先规定的假设的中转站。诺瓦利斯的文章《基督教或欧罗巴》(1799)，把中世纪理想化，提供了魔力转化的样板，在这里利用人类共性的空想形象、没有内在冲突的等级生活安排来改造中世纪的现实。早逝的诺瓦利斯的哲学-美学遗产只不过是研究他的普遍构想的一种非常集约的因素，起初对他同时代的自然哲学家，后来对19世纪的欧洲诗歌(法国**象征主义**)都产生了相当大的影响；自然哲学魔力的动因在20世纪后期浪漫主义倾向中得以再现，例和，A.H.斯克里亚宾及其在艺术作品的影响下奇妙地改造现实的思想。

诺维科夫，尼古拉·伊凡诺维奇（*НОВИКОВ, Николай Иванович* 1744—1818）俄国教育家、作家、新闻记者。作为出版家和政论家，他在俄国普及哲学知识和理论美学知识方面起了重要作用。他出版的杂志——《晨光》(1777—80)、《莫斯科月刊》(1781)、《晚霞》(1782)、《安息的勤劳者》(1784—85)，成了宣传人文知识，其中包括艺术知识的特殊全俄哲学讲坛。诺维科夫在《莫斯科新闻》(1779—1789)的《附刊》上发表了两篇文章(1784)，这两篇文章在俄国第一次提出了**美学**定义，同时还提出了有关**审美教育**的任务和手段的思考。根据诺维科夫的说法，美学是“论点和趣味的总汇”，它包含着“一切时代一切国家的人民都赞同的美的普遍规则”。这个定义并非独创，它来源于祖尔采尔，但重点显然放在美学的教育可能性上。在诺维科夫的哲学-美学观念中，占中心地位的是“完人”论、公民论、祖国之子论。诺维科夫70年代参加共济会，他与共济会的理论家的观点不同，他想象的“完人”并不是天生就有极好的身体素质和道德品质的人，而是社会教育的产物：“希望成为受到教育的那种样子的人”。同时，完人也是使自然、社会道德和自身完善化的积

极"工具"。在1770—1780年，诺维科夫着手编了一部大型文献和手稿汇集《古代俄罗斯图书志》，这部书成为俄国文学史研究工作者的史料学基础。他编的《俄罗斯作家历史辞典试编》(1772)，是俄国编写理论性传记读物的第一次尝试，这部关于俄国文化活动家的重要文献资料直到今天还保持着它的意义。诺维科夫就美学问题本身写的主要文章有：《论审美教育》和《再论审美教育方式》(1784)。

P

帕诺夫斯基，埃尔温 (*Panofsky*, 1892—1968) 艺术理论家和艺术史家，结构符号学方法的创立者之一。在纳粹分子掌权之前，他在德国工作，以后侨居美国。帕诺夫斯基的美学思想是在德国古典哲学的影响下形成的，其特点是：不仅力求从文化历史语境中揭示艺术作品里传统地加以利用的以及绣像画术(帕诺夫斯基的术语)所描绘的形象和情节-题材的主要内容，而且力求揭示更深刻的知识层次，这一知识层次由所谓造型学(来源于希腊文 eikon——造型)加以研究，并且有特殊含义，而这些特殊含义也是由代表一定时代的具体人物和社会集团注入这一时代的某一形象或题材之中的。帕诺夫斯基本人既研究中世纪、文艺复兴时期和晚期的西欧艺术的绣像画术，其中包括某些**象征**(例如，潘多拉)的历史，也考察适用于某些**艺术家**(A.丢勒、米开朗基罗、A.柯勒乔、提香、Д.瓦萨里、H.普桑等人)的创作以及整个时代的艺术文化(例如，荷兰绘画)的造型学。帕诺夫斯基写有论述基本美学概念史、**列奥纳多·达·芬奇**以及文艺复兴时代其他伟大匠师的美学观点的专著。以伽利略为榜样，帕诺夫斯基是试图理解在天才人物

那里美学观和科学观的相互关系问题(**艺术和科学**)的第一批人士之一；他依据哥特式建筑和经院哲学的联系的材料(**艺术和哲学**)分析了适用于整个时代的类似问题。帕诺夫斯基认为艺术形式的某些因素是同具体艺术**风格**的象征意义有联系的，并且以这种风格为转移(例如，**造型艺术**中的**透视**、人体**比例**)。在有关中世纪和文艺复兴时期文化史的研究中，帕诺夫斯基揭示和论证了在社会中占统治地位的美学思想和一般世界观的思想的相互关系。帕诺夫斯基把美国和西欧作了比较，还写了有关审美思想状态、审美教育方面的透彻的分析批判文章，这些评论似乎是对他生活和创作的两个主要时期(从德国流亡前后的两个时期)所作的总结。帕诺夫斯基有关美学问题的著作有：《作为'象征形式'的透视》(1924—1925)、《造型学研究：文艺复兴时期艺术中的人道主义主题》(1939)、《作为艺术批评家的伽利略》(1954)、《可视性诸艺术中的含义》(1955)、《文艺复兴和西欧艺术中的繁荣昌盛》(1960)以及其他著作。

帕斯，奥克塔维 (*Paz*，生于1914年) 墨西哥诗人，文化学家和评论家。他对现代拉丁美洲美学和艺术文化产生了巨大的影响。帕斯的美学观点建立在理解和从理论上概括自己的诗歌实践的基础上。他尤其试图理解什么是史诗，并在此基础上弄清楚什么是诗。帕斯把塑造艺术作品(**塑造**)也列入史诗，条件是这些作品要符合两个要求：一方面，它们使材料回到原生状态，从而否定了实用世界(帕斯用形象的说法来表明这一思想："石头在雕塑中显得高大，而在阶梯中则变低了")；另一方面，它们使它的形象变形，变成一种特殊的交往形式(**艺术交往**)。按照帕斯的说法，诗专写具有迫切现实意义的要素，把昙花一现的东西改变为**原型**：史诗是历史，同时也是对历史的否定(读者和赫克托耳一起战斗和牺牲，同奥德修斯一起了解伊塔刻的悬崖峭壁)。诗在创造形象时似乎否定了事件发生的真实编年顺序。然而在诗中充满活力的纯粹时间是现在。按照帕斯的看法，史诗，这是人和诗的相会地点。任何诗的技巧都遗传不下来。如果一个诗人找到某种**风格**，那么，在他作为诗人咽气时，就变成文学的**人为产品**的设计师。帕斯在同**莱维-斯特劳斯**论战时断言，诗能把可以移动的和相互代替的符号总和变成某种最新成就，所以诗超越了通常语言的水平。诗作的特性不在于通报的功能，因为诗所涉及的语言、

诗的形象，都失去了通常语言的含义。帕斯的美学观点反映在下列著作中：《弓和竖琴》(1956)、《克劳德·莱维-斯特劳斯或伊索的新筵席》(1967)、《马赛尔·杜尚》(1968)和其他著作。

批判现实主义（*КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ*，来自希腊文*kritikē*——评价、判断的艺术和拉丁文*realis*——物质的，现实的）盛行于19世纪艺术中并在20世纪艺术中也得到发展的基本现实主义方法获得的名称。"批判现实主义"这一术语强调了民主主义艺术对当前现实的批判、揭露的激情。**高尔基**建议用它来区分这种类型的**现实主义**和**社会主义现实主义**。早先使用过一个不恰当的术语——"资产阶级现实主义"。不过现在使用的这个术语也不准确，因为除了对贵族资产阶级社会的尖锐批判(O.巴尔扎克、O.杜米埃、H.B.果戈理和"自然学派"、M.E.萨尔蒂科夫-谢德林、Г.易卜生等)之外，许多批判现实主义作品还体现了先进人物的生活、情绪的正面因素，人民的劳动和道德传统。体现着这两种因素的，在俄国文学中有**普希金**、И.С.屠格涅夫、H.A.涅克拉索夫、H.C.列斯科夫、**托尔斯泰**、A.П.契诃夫，在戏剧中有M.C.史迁普金，在绘画中有"巡回展览派"，在音乐中有M.И.格林卡、"强力集团"的作曲家、П.И.柴可夫斯基；在19世纪的外国文学中有司汤达、Ч.狄更斯、C.热罗姆斯基，绘画中有Г.库贝，音乐中有Дж·威尔第、Л.雅那切克。19世纪末形成了所谓真实主义，它把民主主义倾向同某种把社会问题肤浅化的做法集于一身(例如Дж.普契尼的歌剧)。批判现实主义文学的有代表性的体裁是社会心理长篇小说。在批判现实主义基础上形成了俄国古典艺术批评(**别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫、斯塔索夫**)，其主要原则是人民性。批判现实主义从社会方面加以论证的是人们、社会集团、个别阶级的性格、命运的形成和表现(领地贵族的破产，资产阶级的巩固，传统的农民生活方式的解体)，而不是整个社会的命运，因为社会制度及占统治地位的道德风尚的改变在一定程度上被看作人们道德上的完善或自我完善的结果，而不是由于社会本身的发展新质的合乎规律的产生。批判现实主义所固有的矛盾就在于此，这在19世纪是不可避免的。除了社会历史的和心理的决定论外，在批判现实主义中还运用生物学的决定论作为又一个艺术重点(这是从Г.福楼拜的创作开始的)。

在托尔斯泰等人那里，这种生物学决定论一贯服从于社会的和心理的决定论，但是，例如在以**左拉**为首的文学流派的某些作品中它却从理论上论证并体现了**自然主义**的原则，这种类型的决定性被绝对化，这就给现实主义的创作原则造成损害。批判现实主义的历史主义通常是建立在“当今时代”与“往昔时代”的对比、“父辈”与“子辈”的对比的基础上(M.Ю.莱蒙托夫的《思》、Дж.高尔斯华绥的《福赛特家史》等)，建立在关于背运时期的观念上(例如，在O.巴尔扎克、M.E.萨尔蒂科夫-谢德林、A.П.契诃夫和20世纪初一系列作家和艺术家那里)。这样理解的历史主义往往不利于在历史作品中真实地反映过去。同当代题材的作品相比，深刻反映历史事件的批判现实主义作品不多(在文学中有托尔斯泰的史诗《战争与和平》，在绘画中有B.И.苏里科夫、И.E.列宾的油画，在音乐中有M·П·穆索尔斯基、Дж.威尔第的歌剧)。在20世纪的外国艺术中，批判现实主义获得了新的品质，向各类**现代主义**和自然主义靠拢。Дж.高尔斯华绥、Г.威尔斯、萧伯纳、罗曼·罗兰、托马斯·曼、Э.海明威、K.恰佩克、**鲁迅**等人发展和丰富了古典批判现实主义的传统。与此同时，许多艺术家，特别是在20世纪后半期，为现代主义诗学所吸引，离开了艺术历史主义，他们的社会决定论带上了宿命论的性质(M.弗里施、Ф.迪伦马特、Г.法拉达、A.米勒、M.安东尼奥尼、Л.布努埃尔等)。在**电影艺术**中导演Ч.卓别林、C.克雷默、黑泽明的创作也是批判现实主义的重大成就。意大利的**新现实主义**是批判现实主义的变种。

皮萨列夫，德米特里·伊凡诺维奇（*ПИСАРЕВ, Дмитрий Иванович* 1840—1868）俄国革命民主主义者，政论家，文学批评家，唯物主义哲学家。1859年，皮萨列夫在开始文学活动的时候，站在唯心主义美学立场上，他认为艺术创作是中立的，不应当“干预生活”。从1860年起，皮萨列夫发生了向哲学和美学中的唯物主义的“急转弯”，向“现实主义”(“现实主义批评”、“思维现实主义”)过渡。正如皮萨列夫对现实主义的理解，**现实主义**中的主要东西是以经验知识为定向标；他喜爱的座右铭是：“语言和幻想会破灭，只有事实长存”。皮萨列夫觉得这个定向标特别对文学艺术批评有效，文学艺术批评的代表者要求具备学者和历史学家的品质。但是，既然“美是感觉得到的，而不是用尺子衡量的”，那么，对批评

家和艺术家重要的是同公众建立创作联系，这种联系以共同感受、"同情"为基础，但同时保存双方的独立性，不允许照抄别人的意见。在皮萨列夫的美学遗产中，最有分量的是他对艺术的社会作用问题的研究。皮萨列夫认为，卓越的艺术家（"想象的巨人"）的成就，可以同伟大的学者（"思维的巨人"）的发现以及人民运动的领导人（"爱的巨人"）的活动相媲美。艺术的最终目的——成为对"普遍利益或全人类团结"有用的东西。艺术性的崇高样板是由于才华、真诚、动情而创造出来的，这些东西与理性、冷淡相对立。按照皮萨列夫的说法，创造艺术形象的过程，与理想的形成相似，与"照相机"的工作不相像。同时，皮萨列夫反对脱离生活的"麻醉性理想"。皮萨列夫关于理想在认识中的作用的意见，得到列宁的高度评价（见《列宁全集》中文第2版第55卷第317页）。皮萨列夫公正地批判了"陈腐教条"的唯心主义美学，然而在对某些艺术种类、某些艺术家特别是普希金的创作的评价上却犯了错误。同时，这并不是为否定本身而不分青红皂白地、胡乱地否定艺术（就像某些肤浅地批评皮萨列夫的美学的人所断言的那样），而是他在60年代复杂的思想-哲学斗争和社会-政治斗争中所采取的特殊的，虽然有内部矛盾的立场。用皮萨列夫的术语来说，"美学家"——这不过是反对现实主义的人（唯心主义哲学家，教权主义者，形形色色的蒙昧主义者，保守分子、沙龙艺术的卫道士），他们各自都按自己的方式来支持剥削者的社会生活中的消极方面。如果不考虑到他的这一术语的特殊性，就不能正确理解和评价他的美学立场本身，从而做出他是艺术和整个美学的否定者的错误判断。皮萨列夫认为"绝对的美"、"无意识的创作"等等这些唯心主义观念都是虚构，他以为美的概念蕴藏在鉴赏家的个性中，而不在对象本身。这就背离了他的老师**车尔尼雪夫斯基**的美学而倒向**自然主义**和功利主义方面。反映皮萨列夫的美学观点的著作有：《19世纪的经院哲学》(1861)、《现实主义者》(1864)、《美学之毁灭》(1865)、《普希金和别林斯基》(1865)、《能思维的无产阶级》(1865)、《亨利希·海涅》(1866)。

拼贴（*КОЛЛАЖ*，法文 *collage*——直义是粘贴）自1911—1916年以来在立体主义者、未来主义者、达达主义者的实践中广泛使用的一种技术手法，即在**造型艺术**作品中引进在风格和**颜色**上都不同于造型艺术的（"反凸出的"）物

品；报纸、招贴画、壁纸的碎片等等。广义的拼贴，是指在文学、戏剧、绘画、音乐作品中借助于**剪辑**引进不同风格的客体或题材以加强其一般思想和审美影响。在这方面领先的并不是**现代主义**诸学派，而是较早的现实主义诸流派，它们不同于现代主义，不是醉心于同科技进步相对立的挑战性的“材料的贫困”，而是正相反，努力同社会意识的不断民主化相应地丰富艺术表现手段（例如摄影拼贴和插图拼贴，用许多剪下来的复制品裱糊的丹麦童话家安徒生的舞台屏风，等等）。像“贴纸”那样的形式主义的拼贴后来在20世纪大部分文学和艺术中被否弃。取而代之的是新的拼贴美学。它作为造型的或有声的离奇隐喻，存在于П.毕加索和Дж.哈特费尔德的绘画中，**勃洛克**和**马雅可夫斯基**的诗歌中，**多斯·帕索斯**的小说中，**布莱希特**和П.魏斯的剧作中，在**瓦赫坦戈夫**和Э.皮斯卡托尔的戏剧导演艺术中，К.马克和С.尤特克维奇的电影中，Д.萧斯塔科维奇和Р.谢德林的音乐中。与此同时，与仅仅把拼贴作为一般剪辑系统中的一种获得审美表现力的方法来使用的作法相反，现代主义和**大众文化**（首先是**超现实主义**和**流行艺术**）继续把它看作某种独立自在的东西，企图通过不同风格的材料的反差和乖谬获取使在20世纪往往经历危机的艺术语言和审美意识丰富起来的新方法。

波捷布尼亚，亚历山大·阿法纳西耶维奇（*ПОТЕБНЯ, Александр Афанасьевич* 1835—1891）俄罗斯和乌克兰语言学家、文艺学家、民俗学家和美学家。语言作为特种精神实践活动具有启发性功能，它不是表现已有思想的工具，而是创造思想的工具，这一论点是波捷布尼亚的美学观念的出发因素。按照波捷布尼亚的说法，每一个词（即使是抽象的、非常单调乏味的词）都有可能是**隐喻**。波捷布尼亚在揭示词和艺术作品的本质统一时，得出了语言和艺术之间的全面相似的结论，并把他引伸出来的语言的结构规律性、功能规律性和历史规律性推广用于艺术。波捷布尼亚的语言美学观的最重要的首要因素是辩证三段式：外在形式——内在形式——内容（三段式在波捷布尼亚著作中的形成不无黑格尔学说的影响）。在波捷布尼亚的理论中，词由三要素组成，是清晰的语音（意义的外部符号）、表象（意义的内部符号）和意义本身的统一。例如“麻雀”（“воробей”）一词的语音组合——外部形式或符号，表明麻雀是

一种鸟类(内容),而"麻-雀"("вор-áвей")一词的内部形式本身包含这种鸟的形象。三要素的结构(词、艺艺作品的三要素的结构)中最重要的范畴是它的中间环节——内部形式,内部形式成为新词组成的源泉,成为语言的形象性和文学作品的**艺术性**的基础。丧失由此而成为概念的那些词的内部形式的过程,对社会的语言生活来说是自然的过程,按照波捷布尼亚的说法,这一过程会导致散文的产生,除散文外,还会导致抽象思维、科学的产生。波捷布尼亚认为,艺术家注意抽象思维的形式,注意议论,就会降低艺术作品的影响力,而有时会使艺术家完全脱离艺术。他把艺术和科学作为认识世界的两种形式区别开来,证明它们对人们有相等的必要性,在彼此的关系上有相互补充性。他主要根据语言艺术(文艺作品)的材料来建立自己的美学。但是,他认为他提出的理论模式是有普遍意义的,也适用于其他艺术种类:"一个妇女的大理石雕像(外部形式),手执宝剑和秤砣(内部形式),代表公正裁判(内容)"。按照波捷布尼亚的想法,三要素公式的普遍性还表现在科学地分析创作心理学(从思想——到形象及其外部装饰)和艺术感受心理学(从外部形式——到内部形式,然后再到内容)的可能性中。波捷布尼亚以为研究艺术的主要目的就是分析(并历史地构拟)艺术作品的内部形式,把它作为艺术家-创作者和往往是历史地相距遥远的、感受艺术作品的人之间的理解基础。在他看来,恰恰形象及其固有的不可重复的结构才是艺术作品功能上和历史上易变的内容的唯一客观现实。波捷布尼亚的美学理论在许多方面尚不完善,它在20世纪推动了语言学诗学、**艺术创作心理学**和感受心理学的发展,推动了对艺术的历史功能和类型学的研究。波捷布尼亚有关美学的主要著作有:《论斯拉夫语民间诗歌中的某些象征》(1860)、《思想和语言》(1862)以及死后由他的学生出版的《文艺创作理论讲稿选》(1894)和《文艺创作理论札记选》(1905)。

普多夫金,符谢沃洛德·伊拉里昂诺维奇 (*ПУДОВКИН, Всеволод Илларионович* 1893—1953) 苏联电影导演和电影理论家,苏联电影事业的奠基人之一。1920年进入电影学校,同时加入Л.В.库列绍夫的实验制片厂,独立担任编剧、导演、演员的工作,他寻找制作影片的新道路,**剪辑**的新的可能性,以便加强**电影艺术**从情感上和精神上对观众的影响。普

多夫金在自己的电影三部曲(根据高尔基小说改编的《母亲》,1926年;《圣彼得堡的末日》,1927年;《成吉思汗的后裔》,1928年)中,以革命诗人的姿态出现,对革命的电影史诗的形成作出了巨大贡献。在导演普多夫金的创作中,力求把史诗的广度同对性格、人物的突出刻画结合起来。隐喻和诗意象征(例如,在影片《母亲》中的浮冰)的多义性,被普多夫金富有表现力地运用于叙述革命事件和人们经历的电影故事的前后关系中。影片《母亲》是20年代革命电影事业的最高成就之一。向有声电影的过渡,对普多夫金来说是不易的。在30年代影片中电影艺术的表现手段更新的同时,普多夫金在使用诗意概括语言、剪辑方法的可能性从心理上刻画现代人物性格这方面出现了令人痛心的失败。普多夫金在以后10年制作的影片(《米宁和波扎尔斯基》,1939年;《苏沃洛夫》,1941年;《海军上将纳希莫夫》,1947年),在发展集电影史诗和心理影片于一身的苏联历史电影方面起了巨大作用。在战后年代研究现代主题(《瓦西里·鲍尔津科夫的归来》,根据Г.尼古拉耶娃的小说《收获》的情节改编,1953年),同时还深入研究苏联人在精神上和道德上的成长过程。普多夫金的理论文章和著作《电影导演和电影素材》(1926)、《影片中的演员》(1934)等等,丰富了电影艺术的美学宝库。

普列汉诺夫,格奥尔基·瓦连廷诺维奇(*ПЛЕХАНОВ, Георгий Валентинович*,1856—1918)俄国第一批马克思主义者之一,哲学家,社会学家,美学家和文学批评家。面对艺术-审美现象,普列汉诺夫始终一贯地把历史唯物主义的思想和原则推广运用于这一领域。在美学家普列汉诺夫的活动中以最小的程度反映了他的政治迷误和世界观矛盾。有时正是对社会现实现象的美学分析使普列汉诺夫“得出”正确的理论结论和概括,作出历史预测。例如,由于理解了Г.И.乌斯宾斯基的艺术-政论创作的意义,这就帮助了普列汉诺夫对浪漫主义的民粹派学说的空想性和幻想性更加确信不疑,并且转到了(从1882—1883年起)马克思主义的立场。按照普列汉诺夫的看法,美学的使命是帮助社会学认识社会历史生活的倾向,这些倾向既不是社会经济制度、也不是社会政治形式的直接反映和表现。为了严格科学地解释**审美**在社会生活中的作用和地位,他提出了所谓“五种成分”的说法,他认为这种说法表明了各种不

间的"系列成分"之间的因果关系："**生产力发展的某种程度；由这种发展程度决定的社会生产过程中人们的相互关系；表明人们的这种关系的社会形式；与这种社会形式相适应的精神和道德的某种状态；与这种状态所引起的才能、趣味和爱好的方向相适应的宗教、哲学、文学、艺术……**"。普列汉诺夫引用社会心理学的范畴，把它当作社会存在的物质表现和某一历史时代代表人物的艺术-审美创作之间的中介环节，这是唯物主义美学的重要发现。普列汉诺夫写道，"作家不仅是提拔他的社会环境的表现者，而且是社会环境的产物"；"他给文学带来社会环境的同情和恶感、它的世界观、习惯、思想和语言"。普列汉诺夫强调审美领域中的社会决定论和科学美学中的客观性质，科学美学不应当向艺术提出有关规则和手法的任何命令，它的使命是观察在各个不同历史时代占统治地位的各种不同的规则和手法是如何产生的。按照普列汉诺夫的意见，科学美学不是宣布艺术的永恒规律，而是力求研究规律，而艺术的历史发展正决定于这些规律的作用。美学分析的具体的历史主义——普列汉诺夫带来的唯物主义美学的第二个重要成果。普列汉诺夫在研究原始艺术史时得出结论说："劳动先于艺术"，人(既从个体发育上看又从系统发育上看)一般"起初都用实用的观点来看事物现象，只是到后来，才渐渐用审美观点来看待它们"。普列汉诺夫在研究阶级社会中艺术的功能时指出，在艺术作品和审美趣味以及理论中反映出一定的历史上合乎规律的社会心理学，而在社会心理学中反映出阶级的关系。在这种情况下，在艺术家(更广泛一些指对艺术创作感兴趣的人)同他们的周围社会环境之间形成"无可救药的不协调"情况的那些历史时期，可以看到"为艺术而艺术"、形式优先于内容，脱离社会利益和斗争的偏向。如果说在社会相当大的一部分人和艺术文化代表人物之间发生"相互同情"，在艺术文化中表现出对某种社会制度或社会理想有"莫大的积极的兴趣"，那末，在这种历史时期"政治作品不可遏制地冲进艺术创作领域"，内容比形式占优势，社会斗争的需要几乎完全吸引住了艺术家，并在他的作品中占统治地位。普列汉诺夫认为，把艺术作品的思想"从艺术的语言翻译成社会学语言"，这是美学的重要任务，他分解了唯物主义批评与美学的两个始终一贯的相互补充的"行为"：其一，确定所分析的艺术现象的社会等价物；其二，对它们的审

美优点作出评价。这是美学家普列汉诺夫的第三个重大发现。普列汉诺夫是俄国**革命民主主义美学**（**别林斯基**、**赫尔岑**、**车尔尼雪夫斯基**、**杜勃罗留波夫**、**皮萨列夫**等人的美学）的直接继承者，他发展了这种美学的原则和思想，把这些原则和思想提到历史唯物主义辩证法的方法论基础上，准备了马克思主义美学发展中的列宁阶段，对20—30年代苏联美学的形成产生了巨大影响。普列汉诺夫阐明美学观点的主要著作有：《没有地址的信》(1899—1900)、《从社会学观点看18世纪法兰西戏剧文学和法兰西绘画》(1905)、《无产阶级运动和资产阶级艺术》(1905)、《艺术和社会生活》(1912—1913)，以及一系列有关俄国美学思想史的文章——《俄国批评的命运》(1897)和《俄国社会思想史》(1—3卷，1914—1917)。

普罗普，弗拉基米尔·雅科夫列维奇（*ПРОПП Владимир Яковлевич* 1895—1970）苏联文艺学家、民俗学家和艺术理论家。普罗普根据研究神话结构的材料，第一个在人文科学中采用精确的分析方法来揭示作为民间作品本文基础的统一模式。普罗普指出，在所有的俄罗斯神话中，显示出同一的**人物**群，他们之间有同一类型的情节关系(功能)的联系，因此，情节模式对于所有童话来说都是千篇一律的(但也可以要么删掉某些不必要的关系，要么周而复始地重复这些关系)。普罗普为了表明他在归纳加工材料的基础上确立的模式，作了正式笔记。他的这部著作(《童话的形态学》，1928)，是按**歌德**的《形态学》精神思考的，这部书的每一篇章都有卷首题词，它得到世界的公认，成为对艺术本文进行结构分析的第一次尝试。普罗普的研究在其他学者运用同样方法或类似方法(其中包括利用计算机)不仅分析**民间创作**而且分析其他类型的艺术本文的许多研究著作中得到了继续和发展。普罗普后来根据有关童话中反映古代成丁礼(原始部落中为少年被承认为成人而举行的圣礼)的思想，对他揭示的童话形态学结构作了历史的解释。在一系列文章中，普罗普运用了民间创作的材料，并且在类型学上与古代仪式作了对比，以说明古代文学的神话题材(尤其关于俄狄浦斯的神话)。他对丧葬宗教仪式提出的解释，对**狂欢**游艺节目的美学理论的研究产生了影响。令人感兴趣的是普罗普关于笑和喜剧的美学讲稿、关于拉多加**造型艺术**中蛇妖相斗的动因同民间口头诗歌对比的研究。普罗普的著

作有:《神话的历史根源》(1946)、《俄罗斯英雄史诗》(1955);死后出版的《民俗学和现实》(1976)、《滑稽和笑的问题》(1976)。

普罗提诺(*Plotinos* 204/205—269/270) 希腊哲学家,古希腊罗马时代最后一个大的哲学学派——新柏拉图主义的创始人。古希腊罗马哲学所特有的关于感性物质宇宙的学说也就是普罗提诺的哲学观点所固有的关于太一的学说,但是,在新柏拉图主义中,这一学说由于单一和多数、定形和无定形、生动和无生气、理想和现实等等这样一种极其精致的辩证法而复杂化和深化。根据复杂的辩证法,普罗提诺还建立了关于美的审美观,这就是:形体(宇宙)美,心灵美、本体(精神)美和太一美。按照普罗提诺的说法,任何美无非就是它所反映出来的所有这些范畴:形体美来自心灵,心灵美来自精神,而精神美来自绝对的太一。因此,美形成等级的阶梯,其中每一个等级都在这种或那种程度上反映所有其他的等级;这个等级越高,它反映其他等级在容量上越大,它就越美。普罗提诺大大扩展和加深了古希腊罗马时代关于艺术的看法。与**柏拉图**不同,他认为,艺术不单模仿可见的对象,而且"深入到原则中去",这些原则本身包含自然的源泉。此外,许多艺术在创造自己:"如果某处有缺陷,它们就去弥补它,因为它们本身包含有美好的东西"。普罗提诺认为:艺术的一个主要任务就是表现和创造美好的东西。他为造型艺术制定了原则纲领,根据这一纲领,应该把对象描绘成对象在近处强光下看起来的那个样子,利用固有色,仔细刻画,不带任何透视失真,避免阴影,深度描绘。从普罗提诺的观点来看,只有用这种方法才能把事物的本质特征揭示出来,让观众看清楚。过了几百年之后,普罗提诺的这一纲领在拜占庭的绘画中得以实现,而他的美学思想既被**拜占庭美学**也被**中世纪美学**加以利用了。

普希金,亚历山大·谢尔盖耶维奇 (*ПУШКИН, Александр Сергеевич* 1799——1837) 俄国作家,俄国新文学的奠基人,俄国标准语的创造者。他对以后时期俄国美学思想和艺术批评的发展产生了深刻的影响。虽然普希金没有留下美学和艺术理论方面的专著,而他有关艺术文化问题方面的言论在生前没有发表,但对普希金艺术遗产的理解,是从**别林斯基**直到我们今天发展俄国美学思想的决定性推动力之一。而且这位作家对文学理论问题的观点是如此深刻而有创

见，以致随着这些观点的发表，便积极地影响到这一领域的思想发展。普希金美学观点发展的初期是同俄国和法国的启蒙派思想有联系的(**启蒙运动美学**)。浪漫主义以前的美学观念和浪漫主义的美学观念(**卡拉姆津**的美学观念、B.A.茹科夫斯基的美学观念)的影响，由于普希金深谙16—17世纪法国文学，深谙**伏尔泰**、**卢梭**的创作而使他得到充实。普希金的审美趣味广泛，是他的审美趣味的突出特点：20年代初，拜伦和但丁同时进入他的诗的世界。与十二月党人的接近，把普希金吸引到有关艺术中的**浪漫主义**和**人民性**问题的论战中来，在论战中，他采取了独立的和十分明确的立场。针对A.A.别斯图热夫所谓"在我国有批评而无文学"的论点，普希金提出了"在俄国艺术实践走在美学思想的前面"这一重要思想。普希金在和同一个别斯图热夫以及B.K.丘赫尔别凯的争论中肯定说，人民性不在于选题，也不在于用古词语和语言平民化，而在于再现人民的心理状态、人民对生活的看法，使这些东西"在诗歌的镜子里"反映出来。普希金指出，"有思想和感觉的形象，有只属于某一民族的愚昧落后的风俗、迷信和习惯。"在莎士比亚创作的影响下，普希金坚信：生活是诗歌的源泉和艺术描绘的对象，诗人有权在现实的一切领域吸取灵感，而不对现实作"高级"和"低级"之分，"有诗意"和"无诗意"之分。这些观点也决定了普希金的艺术世界的民主精神，决定了他对散文越来越大的偏爱，而在诗学领域中，他采取的立场，就是И.B.基列耶夫斯基准确地指出的立场，基列耶夫斯基称普希金为"现实的诗人"(普希金在评论基列耶夫斯基的文章时同意了这一说法)。普希金的美学观点的进一步发展是在历史主义的标志下进行的，他把历史主义解释为：人们的性格、人们的行为举止和心理状态都以历史条件、文化条件和民族条件为转移。同时，普希金把历史进步的概念同人道精神的进步联系起来。早在1826年，在小说《叶甫盖尼·奥涅金》中就出现了这样的诗句："英雄，首先是人"，而在1830年，这一思想得到了明确表述：

> 把心灵留给英雄吧！没有心灵
> 英雄会是个什么？暴君……
> (《英雄》)

在"残酷的世纪"和人的个性之间的悲剧性矛盾，不仅决定了普希金的政治思考，而且也决定了他关于艺术在人类革新中的作用的美学思考(在30年代)。普希金的立场的民主

主义和人道主义，使他的创作成为40年代别林斯基的美学思想的主要来源之一，实际上影响了俄国整个以后的精神生活。

Q

启蒙运动美学（*ПРОСВЕЩЕНИЯ ЭСТЕТИКА*） 以反封建的倾向性称著并获得了启蒙这个名称的欧洲思想运动（18—19世纪初）的代表人物的美学观点。启蒙派的特色是：无限信仰人的理性、批判宗教蒙昧主义，希望通过人们的启蒙运动、通过发展人们的创造性因素而使社会和谐化。自由、平等、博爱与和平的理想决定了西欧启蒙派对美、**和谐**、审美趣味等范畴和**艺术**问题的兴趣。启蒙运动美学带有进攻性和民主性，它反对形形色色的精英艺术观（**精英艺术**）和艺术享乐主义观（**艺术中的享乐主义**），在艺术中确立反封建的道德理想。在西欧，启蒙运动是在各种不同的历史条件下发展的（在英国是资产阶级和贵族妥协，在法国是资产阶级革命前夜，在德国是封建割据状态），而它的代表人物遵循的是各不相同的哲学定向（第一个英国启蒙运动者**沙夫茨伯里**是唯心主义者，而法国启蒙运动活动家**狄德罗**、К.А.爱尔维修则是唯物主义者）。但是，把他们所有这些人团结起来的是对人的新的理解——把人看成是既有丰富的理性能力又有丰富的感性能力的“自然存在物”。关于美的学说、对美的客观根据的探索在启蒙运动美学中占有很大地位。**温克耳曼**写道，“美就是统一物的多样化”。狄德罗寻找“存在着使对象变得……美好的”那种品质。造型艺术理论家**贺加斯**在波状线上发现了这种品质。但是，所有这些启蒙运动者却都同意：只有既富有理智又富有情感、积极追求美的人，才能揭

示出美的客观根据。正是启蒙运动美学不仅提出审美判断的客观性问题，而且提出审美判断的主观性问题(**审美判断**)，这不是偶然的。由**鲍姆加登**提出的这个问题，后来**康德**进行了研究，作为美的相对性，则是由休谟非常敏锐地加以分析的。**和谐**范畴在启蒙运动美学中不仅成了自然界、艺术作品的完整性和有序性的标志，而且成了人身上的理性因素和情感因素平衡的特征，成了消除社会对抗的可能性的根据。审美趣味范畴对于启蒙运动美学来说是非常重要的，这一范畴的发展过程是：从И.К.戈特舍德用理性来论证趣味的真理性(《关于德国诗创作的书》,1751)，到休谟分析趣味的心理机制(《论趣味标准》,1739—1740)，以及康德得出使主体的趣味变成真正审美趣味的特征(《判断力批判》,1790)。法国的启蒙派强调审美趣味的社会制约性，要求对审美趣味作更民主的解释。对这一范畴的分析研究是启蒙运动美学对发展美学思想作出的卓越贡献。在启蒙派看来，艺术首先是确立"自然"人的反封建道德理想。他们支持带来新道德的**感伤主义**和**现实主义**(**贺加斯**和Ж.Б.格勒兹的画，德国的"小市民悲剧"和法国的"流泪喜剧"，启蒙派的小说)。启蒙运动美学批判**学院派**，但不回避崇高的**艺术中的经典作品**。它突出艺术中的认识功能和教育功能，认为艺术是改造社会的助手。启蒙运动的时代，是艺术民主化的时代，是艺术的观众和听众、读者人数的不断扩大，艺术批评作为调节艺术和**公众**的关系的文化设制的诞生的时代。Дж.艾迪生(《闲话报》、《旁观者》，1711—1714)、狄德罗(《沙龙》，1759—1779)、**莱辛**(《汉堡剧评》，1767—1769)，是西欧启蒙运动中的出色批评家。俄国的启蒙运动(18世纪下半叶)——俄罗斯文化从中世纪到近代的发展的完成阶段，是欧洲启蒙运动的民族变体。美学理论表现为俄国启蒙运动的哲学和意识形态的最重要方面，它是在俄国艺术理论思想传统的发展中并在对西欧启蒙派的美学思想的创造性把握和解释中形成的。Ф.普罗科波维奇、А.Д.坎津米尔、В.Н.塔季谢夫、**特列季亚科夫斯基**、**罗蒙诺索夫**的著作代表俄国启蒙运动美学的早期阶段(18世纪中叶以前)；成熟时期——以**诺维科夫**、**拉吉舍夫**、**卡拉姆津**、Я.П.科泽尔斯基等人的创作为代表。俄国启蒙运动的思想政治定向是：对抗国家和教会当局的专横暴虐，反对阻挡俄国走欧洲化道路的农奴制，反对封建的闭关自守和愚

昧落后状态。哲学的行动纲领是自然神论。在这种情况下，俄国启蒙运动美学的理论家们把**美好**解释为自然的属性，认为世界的统一在于普遍追求**完美**的规律的作用。在他们看来，完美的范畴具有存在的"弹簧"和"目标"的普遍意义，具有对现实现象的评价标准的意义。俄国启蒙运动者的伦理-美学理论的中心环节，是关于完美的人(公民、祖国之子)的学说。完美的人表现为身体和精神和谐的道德存在物，是由社会形成的、自我完善化的和有效能的存在物。唯理论决定了俄国启蒙派对建立科学和艺术的普遍体系的向往，而这一点又导致把美学作为独立的学科分立出来，这门学科具有自己的对象、方法和社会功能(80 年代)。到 18 世纪末，形成了美学的概念体系，规定了美学考察的问题的范围，提出关于**审美感受**的社会作用的问题。俄国启蒙运动的艺术理论，是世界观观念的组成部分：艺术表现为认识和创作的特殊形式，表现为确立自然的、社会的、道德的完善的方式，表现为教育同胞的手段。**古典主义**——时代的主导创作方法，最充分地体现了俄国启蒙运动的世界观思想。同时，启蒙运动的艺术-美学理论也对俄国艺术中的其他派别和流派——启蒙**现实主义**、**感伤主义**、早期**浪漫主义**产生了影响。用列宁的话来说，启蒙派"确实没有认识到(一部分还不可能认识到)"正在产生的资产阶级制度中的"矛盾"。启蒙派的这种历史局限性(无论是在西欧还是在俄国)并不贬低他们的事业。启蒙运动美学在精神文化中起了显著作用，是全欧洲美学思想发展中的重要阶段。

情节 (*ФАБУЛА*，拉丁文 *fabula*——故事、经历) 艺术作品中主要事件的链条、事件的核心。艺术家从现实生活、人类历史、**神话**、其他艺术作品中汲取的事实可以作为情节的基础。情节的单位是事件。生活在不同的文化历史时代并用不同的**艺术种类**进行创作的艺术家可以使用同一个事件系列(例如，在**文学**和**绘画**中曾多次使用圣经故事，唐璜、浮士德的故事，伟大卫国战争事件等等)。不过根据同一事件可以创造出一个崭新的艺术世界，在这里已知的情节线索获得新的意蕴与含义。可见，情节是作为艺术家创作的产品在具体的**题材**中产生的，它反映并发展了作品的客观认识方面。在情节的基础上形成客观现实与作品的艺术世界之间的相互关联。在那些以被反映现实的具体事件方面为对象的艺术种类与**体裁**

中(**史诗**、**戏剧**、电影、电视片、历史画、歌剧等等),情节起组织作用,它把题材的所有细节联在一起,从而提供-把对艺术作品进行审美感受的钥匙。情节直接诉诸感受艺术者的文化历史经验;它作为一种独特的上下文,把作品的艺术世界、客观现实的事件与读者、观众、听众的主观经验联成一个统一整体。艺术作品中的事件系列跟艺术作品的**主题**有机地联系在一起,是主题具体展现的方式。在无词**音乐**、**抒情诗**、静物画、风景画等等中,情节退居第二位,失去了组织功能;题材的发展是在情感、体验、心绪的运动基础上实现的。可能有无情节的艺术作品(阿拉伯式图案、某些抒情作品)。与一般美学上的解释不同,在文艺学中,情节根据该词的来源,有时候不是被理解为事件的结合,而是理解为事件的叙述,而那可以作为叙述之基础的事件体系则用"**题材**"这个概念来表示。

情节剧 (*МЕЛОДРАМА*,来自希腊文 *melos*——歌、音乐和 *drama*——情节) 起初是戏剧的变种,后来又是任何一种**话剧**的变种,其特点是在情感上充满浪漫主义、感伤主义的情调,这种情调预先决定了它的内容和形式。情节剧的体裁的有力方面在于:肯定正义性、崇高性的**激情**,场景鲜明,情节引人入胜,弱点方面在于:以抽象的善恶斗争主导地取代现实社会冲突,进行训诲式的道德说教(**艺术中的训诲**),人物性格公式化,滥用外部表情、装腔作势。情节剧的**人物**命运不凡,感情夸张,境遇离奇,有时神秘莫测,惨不忍睹,令人厌恶。主要角色分为善人和恶人,同时体裁规律的前提是,善人在终场必定取得胜利。情节剧作为乐剧,有时甚至作为歌剧的独特同义语,产生于17—18世纪。最初戏剧的情节剧具有反封建和反教权主义的倾向性,这种倾向性决定了它的进步性。后来,由于具体历史条件的变化,情节剧发生了演变。在19世纪革命运动时期,情节剧采取了先进的立场,揭露了资产阶级的掠夺成性的道德,满怀同情心地表现了劳动人民的贫困和无权状况。随着社会情势的变化,情节剧丧失了揭露性的社会意义,反而充满了对现存制度的辩护之情,同时它的**题材**封闭在家庭、个人、恋爱等关系的小圈子里。模拟的情节剧迎合资产阶级趣味,不仅在**戏剧**中,而且在获得蓬勃发展的**文学**中越来越远地脱离了自己的民主的人民的泉源。在20世纪"纯粹"形式的情节剧很少出现,情节剧勿宁说成了综合的体裁,它不仅同

轻松喜剧或**喜剧**有联系，而且甚至同政治作品、**悲剧**等等有联系。在包括电影艺术在内的苏联艺术中，情节剧通过它优秀的样板剧目接近了正剧本身的体裁，它的如同洪流般的情感具有严肃性和刚毅性，而粗浅的道德说教和醒世警言已被哲学潜台词所代替了。这并不排除对常常保持着自己的缺陷的现代情节剧体裁采取区别对待的辩证的研究态度。对情节剧占主导地位之一的资产阶级**大众文化**来说尤其是这样。情节剧的伦理道德标准的虚假性可以通过一切形式观察出来，无论是描写城市生活或农村生活的作品，还是大受欢迎的音乐影片、充满异国情调的“殖民地”影片、惊险影片、历史影片或圣经故事影片。但是，情节剧在国外的艺术和文学中之所以占领了牢固的阵地，首先是因为情节剧中的人物对日常生活的不公正现象哪怕进行了有限的、个人主义的反抗，也会造成民主的和人道主义的倾向性的假象。然而，把偶然性和厄运当作人的命运的主宰者来崇拜，对主人公在身体上、道德上或社会上受到的伤害表示“同情的”怜悯，这在客观上就损害了人的尊严，更何况在西方情节剧中的幸福结局大多数情况下只是依靠有钱的靠山发善心才达到的。情节剧保存了自己矛盾的类型特征，近几十年内在西方它又经受了新的变化。往昔为了抑恶扬善而发明的情节剧，今天往往把它固有的刻板模式带进内容看来完全不适当的、充满性感、色情的艺术作品中去，在这些艺术作品中，道德高尚的主人公已被不道德的人物取代了。描写惨祸的作品也成为情节剧的变体之一，在这些作品中，情节局限于描写自发性的灾难(天灾或技术灾难)，而人及其相互关系被排挤到次要地位。然而恰恰在这一领域也保存了浪漫主义意识形态在其情节剧的表现中的非理性因素。艺术中的灾变说的使命就是要等同看待西方现实生活中的动荡、危机、暴力升级，而平平安安摆脱难以置信的灾祸和痛苦，应该使观众和读者产生安全感（虽然是虚幻的安全感)，使他们相信在周围现实中也可能有幸福的结局。

趣剧（*ФАРС*，来自拉丁文*farcio*——大量地塞进）**喜剧性**的一种，西欧中世纪戏剧的讽刺喜剧体裁。趣剧起源于狂欢节谢肉节的表演(**狂欢**)、古代杂技演员(漂泊江湖的丑角)的演出；后来人们开始把喜剧的场面“塞进”神秘剧(用宗教传奇故事改编的戏剧)，由此也就分离出作为一种独立**体裁**的趣剧。趣剧反映城市生活，它的主人公常

常是诡计多端的城里人，他做出的种种勾当是为了赞扬平民出身的人的灵敏与智慧。从社会方面对封建社会的尖锐批判，对封建主、商人、教会人士开心的嘲笑，决定了趣剧的民主性质。趣剧的滑稽可笑是处境的滑稽可笑，它的特点是一连串情节紧张的境遇、**滑稽表演**、古怪行为、假面具形象，这些都是社会的**典型化**。广场趣剧靠业余演员、趣剧演员的力量演出。趣剧在法国得到最高度的发展(例如，家喻户晓的关于律师帕特列纳的一组趣剧)，在意大利也发展起来，在这里它形成一种独特的民间戏剧——**假面喜剧**，在德国它的发展形式是谢肉节趣剧——民间日常生活片段，这些片段往往经过工匠诗人——即来自手工业行会的诗人歌手的文学加工(例如，Г.萨克斯的作品)，在其他国家也得到发展。在莎士比亚、维加·卡尔皮奥、莫里哀的戏剧作品中可以追踪到趣剧的传统。20世纪的戏剧作品和戏剧也使用趣剧的手法。

R

让·保尔 (*Jean Paul*, 原名约翰·保尔·弗里德里希·里希特尔, *Richter* 1763—1825) 德国作家。他的创作在19世纪初德国各种流派的文学之间占有特殊地位，他把过去时代(17—18世纪)德国文化传统与新的艺术倾向别具一格地结合起来(把启蒙思想与**感伤主义**结合起来)。让·保尔的作品的特点是建立在诙谐原则基础上的诗意与理论(哲学-美学)思想的传统统一。起始于**巴洛克**时代的诙谐，既左右着事物、概念的逻辑组合，也左右着对待这些事物和概念的态度，还左右着富有诗意的幻想活动。在长篇小说《齐本克斯》(1796—1797)、《泰坦》(1800—1803)以及其它作品中，鲜明地表现了施展诙谐

美学的各种形式。让·保尔的主要理论著作《美学入门》(1804)的核心，就是关于再现现实的方式的学说(创作的理想典型克服富有诗意的唯物主义和虚无主义这两个极端)，以及关于诙谐和喜剧性（**幽默**、**嘲讽**、**讽刺**)的学说。让·保尔的理论著作和艺术创作对**浪漫主义**和**现实主义**的美学的形成起了促进作用。

热门（*ШЛЯГЕР*，德文*Schlager*——直译为一个季度中最引人注目的东西，特别受欢迎的影片或一出戏）在一段时间内特别受公众欢迎的、供舞台演唱的歌曲或曲调。在西方，热门是最流行的**大众文化**现象之一。除了有艺术性的作品外，一些寿命不长的工业制品由于广告的大力宣传往往也成了热门。

人体艺术（*БОДИ-АРТ*来自英文*body*——身体）**概念艺术**内部的一个流派，20世纪60年代至70年代之交产生于西方，是**演出**的变种，在这个流派中，所谓艺术作品是通过利用**艺术家**的身体创造出来的，艺术家只是作为无个性的、冷漠的、丧失了个人自我感觉的创作材料。人体艺术的先驱法国艺术家И. 克莱因用浅蓝色涂料涂在女模特儿身体上，为了在平放着的油画底布上得到印模，而意大利人曼佐尼则在再现古代摩顶仪式时，在美术馆的访问者身体上留下五颜六色的指印，好像把这些访问者变成了“艺术作品”。崇拜人体艺术的艺术家们对待人体，就象对待无个性的物体一样，他们遵循的是否定作为虚幻概念的个人的“自我”这种禅宗的思想体系。在70年代中期，潘克派的无政府主义思潮及其悲观绝望、自我毁灭、自我折磨、残酷无情、死不足惜的激情浸入人体艺术。人体艺术的信徒们使自己经受危险的、有时是致命的试验(他们互相枪杀，临时安排自己的葬礼场面)，他们把艺术陈列馆变成医疗实验室的类似物，在这里用种种方式当众残酷折磨自己。在反对资产阶级大众传播手段把女性身体偶像化的争取女权运动中，人体艺术得到了与众不同的表现。争取女权运动的人体艺术的意义在于，它通过自我折磨和强调妇女在社会中的其他职能把女性身体的美象征性地勾掉，而妇女在社会中的其他职能在于劳动，在于教育子女，在于参加社会运动。人体艺术的反审美性质，是从这一流派脱离艺术本身的许多行动产生出来的。

人为产品（*АРТЕФАКТ*来自拉丁文*artefactum*——人为地制造的东西）从考古学借用的术

语，起初在美学中是从字面词源学意义上加以使用的，目的在于强调作为人类活动的结果的艺术作品同自然客体的差别。在这个基础上固定使用人为产品这一术语是为了表明为在艺术体系中发挥功能而专门创造的客体（物质-艺术客体）。所谓艺术制度化观的代表人物破坏了这一传统。他们认为，从原则上讲，任何对象都可以获得人为产品的地位，在相应的环境（例如，博物馆）中还可以获得艺术作品的地位。尤其Д.狄基在《艺术和美学：制度化分析导论》（1974）这部著作中捍卫了这种观点。这里人为产品的性质被看作是任何对象作为艺术作品存在的条件，并且归入承认人为产品的客体所必需的特征体系。在现代美学观念中，对人为产品和艺术作品作了区分。人为产品往往指物质客体——艺术含义的体现者，或者指保证对象在相应的文化-功能联系的体系中具有的艺术作品地位的特征总和。在结构主义美学中，除此之外，还对人为产品和审美客体之间作了区分。人为产品在这种情况下似乎是审美客体的“外部象征”（**穆卡尔佐夫斯基**）。

人物（*ПЕРСОНАЖ*，来自拉丁文*persona*——假面具、面孔）在一定情景中完成行为的人的艺术形象。与**文学**中的叙述者和抒情主人公不同，也与**音乐**和**舞蹈**中所刻画的情感体现者不同，人物除了感受之外，还具有一定的外貌和举止特征。动物的形象、植物的形象、幻想中的生物和类似人的生物的形象都可以成为一种人物。人物是对人的**性格**的艺术把握的方式。在文学的史诗种类和戏剧种类中，在戏剧、电影、雕塑、题材画、肖像画、格拉费卡中，人物具有头等意义。在人物的构成中可以分出个性的精神核心、思想立场、生活需求范围、情感世界、意志能量、意识和举止的形式。人物的特征具有不同的规定性尺度：有一些特征直接体现在目视图象中，或者体现在直接的语言表达中；另一些特征间接地存在于艺术作品，诉诸观众和读者的想像，通过非必然的联想形式进入接受者的意识。人物构成艺术作品的艺术形式的具体造型层次的基础，并体现作者的个性观。在文学、戏剧、电影、题材画中，人物彼此关连，形成一种系统，这一系统是艺术结构的中心，是**结构**的最重要方面。从意义和在艺术作品中所占地位来看，人物可分为主要人物和次要人物，而对于话剧和戏剧来说，还可以分出非舞台人物（仅仅按情节进程提到的人物）。人物系统有内容意义，

它体现了作品的思想。对人物的这种理解与形式主义学派所特有的人物观相对立，这些学派把人物看成中立的和消极的“生活素材”，看成结构性语言手法的论据。人物构成艺术结构的最重要环节，同时能够活在接受作品的**公众**的意识中而不以具体的艺术作品为转移，按新方式在各种不同的文化历史情景中重新理解；这就是“永恒典型”(**典型**)。在以**神话学**为依据的艺术发展的古代阶段上，人物是“无性格的”情节主宰者。后来，人物成为评价人的性格的工具，但在长时期内仍然是公式化的，好像戴了假面具似的；一直到**古典主义**时期，人物大半是单线条的，在情节进程中是不变的(直到今天这也是**讽刺**所特有的)。在19—20世纪的现实主义作品中(特别是在小说及其类似的体裁中)，再现了多层次的和未完成的人物，这些人物通过行为的内因，通过对“心灵辩证法”的理解揭示出人的个性；再现了对人在其活动和命运中没有得到实现的精神潜力的研究(**个性化**)。在现实主义作品中，人物往往表现为艺术对话中作者的一个对手。相反，在一系列现代主义艺术流派(**现代主义**)中，发生了使人物划一化、甚至否定人物的现象(“意识流”文学、荒诞戏剧、法国“新小说”，再现了一种统一危机状态的全景画)。人物常常根据历史传说或传统形象(神话形象、民间创作形象、文学形象)创造出来，这在最大程度上是艺术的现实主义以前的阶段所固有的现象。在浪漫主义者的创作中，人物是艺术家个人经验的镜子，是在幻想、想象的积极参与下创造出来的(**艺术虚构**)。在现实主义艺术中，人物的最重要来源是对艺术家所熟悉的现实进行观察，积极依靠所描绘的人物的原型。往往使用“登场人物”(适用于文学、戏剧、电影)这个词组作为“人物”这一术语的同义语。有一种术语传统，按照这种传统，人物仅指作品中的次要人物，而在这种情况下，中心人物则指艺术作品的**主人公**。

人格主义美学 (*ПЕРСОНАЛИЗМА ЭСТЕТИКА*，来自拉丁文*persona*——个性、面孔) 法国人格主义者——天主教左派代表人物(Э.穆尼哀、П.里科尔、М.内东塞尔、Ж.М.多梅纳克等人)所制定的美学观念。这批人集结在《羽饰》杂志(1932年创刊)周围。人格主义形成于30年代资本主义危机时期，受**柏格森**、Н.А.别尔佳耶夫，尤其是法国天主教诗人和思想家Ш.贝玑的影响，贝玑提出的目标是：借助于艺术把匿名的、失去个性

的资产阶级社会改造成创作个性的和谐关系的世界。人格主义也经受了存在主义和马克思主义的影响，它把带有创作、自由、自我发展'真正人的交往等等本质属性的全面发展的个性作为自己探索的中心。然而，宗教唯心主义是人格主义的首要方法论手段，它迫使"个性"哲学的理论家们依据艺术和艺术创作，走空想地描述人及其发展前景的道路。哲学通过艺术来论证的倾向之所以应运而生，一方面是由于人格主义接近于在某种程度上把哲学和艺术结合起来的现代西方哲学的现象学一存在主义派别；另一方面是由于天主教与**审美**领域有结构关系的老传统，而天主教是承认精神通过人的本体论功能对物质存在发生艺术影响的。超验是人格主义的中心范畴，超验被解释成：按其实质来说是人的潜力的神圣极限，它把个人吸引到个人与神的关系的前景中去。后者是人的生存目的，只有在艺术中才得到最充分的实现。结果，人格主义者从艺术创作的角度来理解人的活动的一切样式，而个人经验在他们的学说中是与受宗教理想鼓舞的艺术家的经验相当吻合的。因此，像"个性"、"创作"、"交往"、"文化"这样一些人格主义的概念的意义，恰恰是通过审美观念而具体化了。30年代的人格主义的哲学-美学理论，接近于艺术文化精英观(**精英艺术**)以及大众文化观和"大众消费"观。在《精神》杂志于1977年开始出版的研究"新丛书"中，今天的人格主义信徒(H.蒂博、O.蒙仁、A.西蒙等人)赞成在文化中进行改革，赞成对他们的先辈制定的审美观念作出修正。他们反对文化精英论，反对现代资产阶级社会中大众文化和大众传播的坏影响，试图建立自己对民间文化和民间艺术创作的研究规划，使民间文化和艺术创作同**职业艺术**相互发生作用。在这种情况下，人格主义思想家诉诸职业艺术家和非职业创作人员的"宗教责任感"，号召他们通力协作，促使现代世界福音化、广大人民群众再基督教化。人格主义的哲学-美学学说的思想在现代艺术实践中得到运用：在电影批评和电影美学中，运用这种思想的是A.巴赞、A.阿热尔、A.艾弗尔；在文艺学和艺术批评中，运用这种思想的是A.贝根、P.戈尔迪、A.西蒙；还有电影导演И.贝格曼、Φ.费利尼等人。

日本美学（*ЯПОНСКАЯ ЭСТЕТИКА*）虽说"美学"("бaraку"——直接含义为"关于美的科学")一词只是在19世纪末才在日本出现，但从哲学-艺术上理解**美**的概

念的传统在那里却已有一千多年的历史了。古典的日本美学应该理解为中世纪审美观念的综合体，它产生的基础是古代民间创作以及从外国(主要是中国，还有朝鲜和印度)文化中借来并有所变易的基本原理。日本的美学意识不涉及哲学概念。日本美学的所有理论体系都是由包括茶事大师、书法家等人在内的、各种艺术创作形式的代表人物创立的，而美学论文则采取具体教导的形式，在这些教导中吐露出技巧的秘诀并描绘出在标准章法的基础上形成的完美模型。这些文章中的大多数(例如,карон——《歌论》,бунгэйрон——《文艺论》)都是以师徒对话或随笔的形式写的。在日本古典美学中，美学概念的实质通常不是用分析的方法来揭示，而是借助于实例、最常见的诗的例子来揭示的，这种作法往往导致对美学概念作出相反的解释。在对美的理解上占主要地位的是“幽玄”(югэн)概念。起源于汉文的方块字复合词“幽玄之美”(югэн-нобu或красота югэн—“内心的”、“神秘的”、“深处之美的”)第一次出现是在平安(Хэйан)时代即日本古典古代时期(794—1185)的神学著作中。它的宗教-哲学起源使得日本中世纪艺术以及由于跟它和自然美的接触而产生的审美感受具有独特的特点，在这种感受中发现事物的隐藏在其外壳之下的内在本质起着特殊的作用。剧作家兼能(Но)剧演员世阿弥元清(Дзэами Мотокие,1363—1443)把幽玄理解为“文雅的、恬静的、深邃的、混合着变易无常感的东西的在场”。在这种对美的解释中反映出佛教中的易逝与无常(мудзё)思想对日本人艺术意识的影响。在社会历史因素影响下，美概念在日本美学中从雍容华贵演变到谦虚,从鲜艳演变到克制、单纯、简朴。诗人兼连歌(рэнг)体(日本诗歌所特有的、“循着圆圈”写诗的方法)理论家心敬(Синкэй,1406—75)把幽玄定义为“优雅的枯淡”(котан),并把真正的美比作闪烁放光的冰之美。他把美的特征描写成“冷-瘠”(хиэ-ясэру),这一点是预见到了美学范畴“侘”(“ваби”)与“寂”(“саби”)在中世纪末期的出现，这两个范畴是针对茶道(чайная церемония)与俳句诗(хокку)而用的,并含有“忧愁”、“阴郁”、“被遗弃”的意思(ваби具有贫乏与残缺的语义学色彩，саби具有孤独的悲伤的语义学色彩)。对于日本人的审美意识说，具有代表性的一点是把处在世界的不停运动中的东西理解为失去某种明确性、完成性的东西。

不可能贴切地表现它的隐藏在变易的外衣下面的深邃本质——这种不可能感在艺术中转变为对“有效的省略暗示法”的爱好，以及对精雕细刻、详尽入微、全面描绘原则的抵制。语义上充满意味深长的暗示的片段、个别特征作诗法树立了起来，这种暗示与其说是主题的揭示，毋宁说是主题的标志，在感受艺术作品时它能产生一种特殊的心情——即所谓的“余韵（相对于直接呈现出来的东西而言）感”（ёдзё——余情或 амари-но кокоро——余心）。作到这一点的办法是，譬如说，在正文结束时使用带有感叹（惊叹）小品词的名词，这就要求读者把中断的话补充上、全部感觉出来。在**绘画**中，艺术形象的发展是在没有涂色的空白（ёхаку——余白）里继续进行的，在这里，画上所画之物的精神实质借助于思辨被辨认出来。在**音乐**中，主要的审美工作是“休止”带来的，休止充满了屏营气息的振颤等。由此可见，余韵美（ёдзё би——“感觉之后的美”）是为发现内在和谐、制造特殊的审美氛围服务的，这种氛围看也看不到，听也听不到，但它是作为实物世界的回声产生的。“余韵美”这样一来就成了幽玄（ю-ген）范畴的一个重要部分。关于艺术作品不可能充分表现艺术感受的观念，在日本，从符号不可能表现真理这一佛教思想获得强大的推动力。可用于艺术本文的宗教用语“言外景气”（гэнгай-но кэйки）被理解为承认艺术的超信息**移情**作用的意义。这一切也就决定了艺术作为必不可少的精神活动形式在日本中世纪文化中的崇高地位，对于日本人来说，它在很大程度上取代了抽象的哲学议论、严格的教义和神学。它以隐晦曲折的形式暗示了难以言喻的真理，成了意识的媒体。与自然合为一体的生动感受，一旦被用在后来形成的关于自然是佛祖字体的观念上时，便使人能够从一支盛开樱花（сакуры）的图象中见出神圣的意义，从一幅风景画中见出宇宙诸本原和谐的圣像。在艺术作品的创作活动中模拟出理想的人间关系的原则。伦理格言具体体现在美化了的存在的诸种形式中。日本艺术的特点，如集体创作，也跟这一点有联系。在连歌（рэнг）活动中或在茶事（чайное действо）过程中产生的游戏气氛促进了“一心”（иссин）感的产生。日本艺术的高水平的合成性是跟创造人工优美环境的目的联系在一起的。严格地划分**艺术的种类**这种事一般地说是不存在的。在一件艺术作品中图形与文字通常是并存的，它们互相补充、互相丰富

(例如，风景画上题诗)。能(но)剧现象是用宣叙调演出的诗歌语言、音乐、唱歌、舞蹈的有机结合；茶事及其他形式的审美创作也是合成性的。在不同艺术种类的相互补充性中表现出复合美(фукуго би——“多成分之美”)的审美原则。由于把艺术活动与献身宗教看作一回事，结果，在中世纪日本作家的意识中便产生了这样的观念：从事艺术是向着理想的价值推进的方式，是实行虔诚的宗教-道德生活的方式。日本古典艺术——单色绘画，小型诗词、枯山水庭园——是那种不能用符号形式来描绘的东西的表现。艺术作品象是一种音叉，它使人能够捕捉到“空虚的闪现”，感觉到无心之美(мусин-но би——“虚无之美”)。“Мусин”(“无心”)作为“югэн”(“幽玄”)范畴的一部分，在室町(Муромати)时代(1336—1576)的日本美学中特别流行；在中世纪晚期，宗教-哲学充满艺术作品的现象在某种程度上有所缓解，但是直到近代，艺术-审美意识仍然决定着日本的整个社会意识。美学作为一门哲学学科，只是在明治(Мэйдзи)时代(1868—1912)才开始在日本形成，这时开始了日本人认真了解西方文化成就、掌握西方哲学遗产的过程。同时，第一批以美学为方向的日本哲学家开始了对概念工具的研究，这套概念工具是日本美学科学的基础，并且其中的一部分迄今仍为美学科学所使用。日本美学思想的组织机构也是在这个时期形成的：先是在东京和京都的帝国大学语文系的基础上设立了美学研究中心，然后于1893年在东京大学、于1895年在京都大学先后建立了美学研究所。20世纪上半叶日本美学思想最积极的代表人物有：高山林次郎(Такаяма Ринздиро)、大塚(Оцука)、大西克礼(Ониси Есинори)、竹内敏雄(Такэути Тосио)，但他们的理论都不是以见解独到著称。可以把西田几多郎(Нисида Китаро, 1870—1945)看作民族美学科学的奠基人，他创立了一种独具一格的理论，按照这种理论，直觉是艺术家审美认识的基础和创作能动性的核心。西田喜爱康德的美学观——即把美学理解为研究经验之外的感觉形式的科学，他断言对美好事物的感觉产生于主体与客体的相互作用，而客体则是意识本身构思出来的。这样，在把美好范畴主观化的同时，他实际上也就把艺术领域的主体与客体混为一谈了。从20世纪30年代初期起，民族沙文主义倾向在日本美学中占了优势，与这种倾向相适应，确立了

日本艺术高于所有其他民族艺术的优越地位。只是从60年代起，这个"黑暗时期"才为日本美学思想的正面发展所取代，日本美学思想开始去研究本民族艺术观念的起源与特点，去揭明经济条件与社会历史条件对传统艺术种类的形成、对美学范畴的形成所起的影响（西田正好—Нисида Масаёси，上田真—Уэда Макото）。依上田看，日本美学传统的突出特点是它的"非哲学性"。以往的艺术家们把艺术的真理摆在科学的真理之上，理由是：艺术是在比哲学更接近于现实的层面上来体现知识的。如果说上田强调的是现实——包括审美观念在内的一切存在的基础，那末，井筒俊彦(Идзуцу Тосихико)和井筒丰雄(Идзуцу Тоё)给自己提出的任务则是揭露日本文化（包括艺术文化在内）基础的"哲学结构"，同时并将其内容中的民族特点加以绝对化。井筒断言，日本人的审美经验建立在独特的"一系列玄妙难解的东西上，这些东西的基础是实现意识与外部现实在语义上的接合"，这也就决定了日本人美感的作用范围。井筒力图用分析个人意识、分析艺术创作过程本身的办法来表明对待这个现实（带有佛教性质）的各种态度。用作这种分析的手段的，除了佛教的概念和日本的传统美学范畴外，他们还使用了西欧哲学的不科学的流派、特别是存在主义（**存在主义美学**）所制定的概念工具。中村雄二郎(Накамура Юдзиро)则是诉诸从理论上说明"虚空"审美原则，对于日本艺术说，广泛点讲，对于东方艺术说，这个原则是个出发点。中村雄二郎把东西方文化母体的对立建立在"理论的——实践的"这种实质上是二分法的基础上（欧洲文化所特有的对世界的分析支解在日本文化领域是跟起源于古代世界的对存在的整体感相对立的）。不过中村企图从抽象的论据——一个从西田几多郎哲学武器库中借来的概念"有效的直觉"——中引伸出日本传统艺术的特点以及在其框框中制定的"虚空美学"，却是毫无道理的。木幡顺三(Кобата дзюндзо)研究的也是日本传统艺术——包括茶道与武艺（"бугэй"）的全部丰富多采的审美内容——的特点问题。他的努力方向是：参照东方各地区审美感的形成的经验，对有关世界美学思想的概括进行修正，其中包括对艺术分类的修正。不过，由于受到西欧美学与艺术实践的严重影响，他未能在这个分类中为一些传统日本艺术找到一席地位，而是将它们归属于"准艺术"类。现代的日本是一

个先进的技术国家。因此，在它的美学活动范围里涌现一批以唯科学主义为方向的理论家决不是偶然的。其中一位叫作川野洋(Кавано Хироси)的认为：民族艺术传统的特点是“计算机艺术”在这个星球上胜利前进的令人遗憾的障碍。他把计算机的审美作用加以绝对化，他不是把计算机看作艺术创造者手中使人能取得新的艺术效果的辅助工具，而是把它看作“自给自足的准艺术家”。今道友信(Имамити Томонобу)则走上相反的极端。在他提出的“未来哲学”中，艺术呈现为一种自律的、“自我生成的”现象，它能自动地跟划一的技术环境相对立。不过，能跟划一的技术环境相对立的可不是艺术本身，而只能是艺术的创造者——人，是人在同机械化生活的“划一的极乐世界”进行的斗争中确证了自己的独一无二性和独居一格性。在艺术与艺术家的作用问题上马克思主义美学思想坚持的正是这样的观点，在现代的日本，马克思主义美学的立场正在日益加强。

容，卡尔·古斯塔夫 (*Jung, Carl Gustav* 1875—1961) 瑞士心理学家和精神病学家，“分析心理学”创立者，**弗洛伊德**心理分析学的改革者。容的美学观点的特征是把关于艺术创作与艺术的心理分析观念加以非性欲化。与弗洛伊德不同，容认为，只有当艺术学作为一个活的生物、而不是作为创造杰作的创造者的时候，幼稚型性欲才能对他有意义。如果说弗洛伊德是使艺术创作的机制接近于神经官能症，那么，容则认为艺术创作的源泉是“集体的无意识”、**原型**，所谓原型就是在人的内心世界结构中固定下来的、对人的过去、对代代相传的经验的记忆的印迹。所以，任何一部艺术创作的实质都不在于它满载创作者的种种个人特点；艺术创作仿佛是以全人类的精神的名义在讲话。容把艺术活动区分为两种类型：内向的，其特点是以内心世界为目标，和外向的，面向外界。容把艺术作品也分为两类：心理的，其基础是反映艺术家个人经验的“个体的无意识”的职能作用，和幻想家的，在这里起决定作用的是“集体的无意识”。幻想家的作品类型非常稀少。这种“创作激情的天赋”，依容看只有卓越人物才具有。整个说来，容的美学观点是建立在这样一些公设的基础上，根据这些公设，艺术仅仅是美学-艺术考察的对象，而不是心理学考察的对象，作品的性质一般说来是人的认识所不能企及的。“创作本原”的秘密依容看是这样一个问题，这

个问题心理学家只能描写，而不能解决。容的艺术观与艺术活动观对Дж.乔伊斯、Г.海塞、**艾略特**、**里德**的创作产生了影响。这些观点反映在容的下述著作中：《论分析心理学与诗的关系》(1922)，《心理学与文学》(1930)，《毕加索》(1932)，《乌里斯》(1932)。

S

萨特，让-保尔 (*Sartre,Jean-Paul* 1905—1980) 法国哲学家、作家、无神论存在主义的代表人物(**存在主义美学**)。萨特在他的哲学论著、文艺评论文章和随笔(人物描写)中都曾转向美学问题。早在他的第一部哲学著作《想象力》(1936)中，萨特就已经把审美知觉定义为想象力的活动、意识自由的学校了：在审美知觉中，意识得到可能去“否定”现实，从新的角度去观察世界，并把自由的乐趣传递给被现实“物化了的”人。起初，萨特把伦理的东西跟审美的东西分开，并把前者跟实践联系起来，把后者跟想象力联系起来。通过创造性的想象力取得“自由”的问题，萨特在他的第一部长篇小说《恶心》(1938)中展示了出来。萨特论述У.福克纳、Э.海明威、Ф.莫里亚克的一系列文学评论文章也是循着这个路子写的(《情况种种》第1集)。战争年代的经验、40年代政治上与写作上的积极性促使他思考艺术的社会作用问题。他从自己的哲学出发来理解这个问题的意义；在他的哲学中，人们之间的关系被归结为两种类型：“自由的”和“不自由的”。萨特认为，只有当作家本人站在自由一边时，文艺作品才能实现自由关系的类型。那时，拥有语言这种既跟意识相联系、又跟实践相联系的特殊材料的文学就会“被吸收”、“被引进”到和平的事业中来。这样的文学会建立读者

与作者之间的信任关系，并力求做到对人的生活"规划进行美学上的修订"：对被践踏了的自由的描写所产生的印象会推动人去为现实世界的自由而斗争。按照萨特的见解，这样一来，作家也就通过自己的创作提供出一种改造社会的有效手段。在19—20世纪的文学中，萨特也看到相反的类型——"不自由的"文学：作家描写社会的溃疡，但他的作品不是号召人们去争取自由，他既为这个社会所驱使，同时又被锁在这个社会上，因为他信仰"不自由的"关系。在创作中这样的作家从社会的"奴隶"变为社会的"刽子手"。但这两种地位都是远离自由的。萨特只许文学跟自由相联系。不承认其他艺术(其中包括象诗歌这样的文学体裁)有可能"被引进"到和平的事业中来。画家、雕塑家、诗人作为个人，可以忠于自由。但是他们在工作时所用材料的"物质性"(颜色、体积、石头、诗歌语言)却遮盖、淹没了自由的思想。萨特认为，这些艺术的主要功能是发展想象力，将其看作对意识自由的训练，使其创造性的本原得以发扬。还在青年时代就已经道出的这个思想是他40—60年代写作的许多文艺评论文章的基础。1968年学生动乱后，萨特由于跟左倾集团有联系而试图从无政府主义革命的不大可靠的胜利的角度来了解艺术的未来("美学上的左倾观点")。萨特政治立场上的错误决定了他在艺术遗产问题上的虚无主义，以及他关于艺术在社会动荡时期的作用的观念的抽象性。萨特的美学观点跟他的哲学与文学作品有密切的联系，其特点是包含着深刻的矛盾。这些观点曾不止一次地受到从马克思主义立场进行的批判。有关美学问题的主要著作：《想象的事物》(1940)，《什么是文学?》(1947)，《波德莱尔》(1947)，《圣·谢奈，逢场作戏的角色和殉道者》(1952)，《家庭中的白痴》(1971—1972)，《情况剧》(1973)。

塞德尔迈耶尔，汉斯 (*Sedlmayr*，生于1896年) 奥地利艺术学家和文化哲学家，他继承理论**艺术学**的维也纳学派的传统，而维也纳学派的某些代表人物(A.里格耳、M.德沃扎克)注重于把艺术史当作精神史来研究。塞德尔迈耶尔在力求建立艺术理论和艺术史的科学根据并克服形式-风格学方法的片面性时，把注意力集中在美学的这样一些基本问题上，如艺术的性质和本质、艺术作品的结构和分析方法。他把艺术作品看成是"处于静止状态的小世界"。他制定的结构分析法要求对艺术作品的水平和

层次进行分解，对艺术作品的“意义和含义”进行分解，也要求揭示对艺术作品作出“**真正解释**”(**解释**)的规则。在塞德尔迈耶尔的观念中，结构分析和历史的研究方法是在格式塔心理学、现象学和存在主义美学的个别论点折衷主义结合的基础上统一起来的，在艺术史中，塞德尔迈耶尔寻找所谓批判性进展，这些进展是个性精神衰落的表现，带有稳定的危机性质。从这种立场出发，塞德尔迈耶尔批判了现代主义艺术(**现代主义**)，他把现代主义艺术的现代危机状况看成是一种历史的规律性。他认为摆脱危机的出路在于基督教的世界革新。在50年代塞德尔迈耶尔转到宗教美学的立场上，宣扬新托马斯主义的艺术哲学，宣扬艺术家服从宗教。阐述基本的美学思想的著作有：《中间立场的丧失。作为时代象征的19世纪和20世纪的造型艺术》(1948)，《当代艺术革命》(1955)，《艺术和真理。艺术史的理论和方法》(1958)，《光明的毁灭》(1964)。

三统一 (*ТРИ ЕДИНСТВА*,三一律) **古典主义**美学对**戏剧**的要求之一，由法国理论家Ж.夏普林、欧比纳克提出，最后在**布瓦洛**《诗的艺术》中得到体现。古典主义美学的一个基本原则认为，艺术作品应该是“对自然的模仿”并包含着真正的“逼真”；这些理论家们依据这一原则断言：在戏剧中必须遵守情节统一(不能离开基本的情节线索)、地点统一和时间统一(情节必须在一个地点、并在只有一个昼夜的时间里展开)。古典主义戏剧理论的创立者在制定三一律时所持的出发点是古希腊罗马思想家(**亚里士多德**、贺拉斯)的学说以及文艺复兴时代对他们的美学所作的补充。三一律在17世纪法国剧作家高乃依、拉辛的作品中得到最显明的实际体现。与此同时，在他们的作品(例如高乃依的《熙德》)中，而更甚的是在莫里哀的喜剧中，也可以看到对这个剧作学**规范**的破坏，这证明：在古典主义的规范美学与艺术实践之间存在着某种矛盾，艺术实践有时会超出古典主义学说的框框。

桑塔亚那，乔治 (*Santayana, George* 1863—1952) 美国哲学家、美学家、作家；与哲学中所谓的“实在论”流派有内在联系，这种流派是主观唯心主义与客观唯心主义的混合。在美学方面，桑塔亚那的观点常被称作“自然主义”观点，这指的是他把价值跟人的生物学需要联系在一起。桑塔亚那的美学观点形成于1896年(《美感》一书)，后来也

没有发生多大的变化，尽管他的总的哲学思想有所演变。他力图使美学局限于研究审美感受与审美评价的心理，从“价值哲学”的立场来处理这个问题。依桑塔亚那看，**美**是一种价值，它是进行感受的主体的情绪状态与外界对象的特质的某种统一；美并不是客体的属性，而是客观化了的快感。桑塔亚那在给美下的定义中承续了**移情论**的传统，并给它加进了**非理性主义**的因素。桑塔亚那把“美的材料”理解为人的心理能力，而不是理解为外界提供的材料的客观可能性。依桑塔亚那看，人的所有情感(快感)和生命机能（如血液循环、呼吸之类)都可以是“美的材料”，并能跟视觉与听觉一起进入艺术作品。此后，桑塔亚那把审美心态的范围加以扩大，把所谓的“社会本能”也纳入其中，从而使审美价值跟道德价值趋于接近，他日益倾向于把柏拉图主义的要素纳入自己的美学体系（《艺术中的理性》，1905)。不过他并未完全转上柏拉图主义的立场，他指责客观唯心主义和宗教把世界二元化并忽视人的个性。艺术创作在桑塔亚那那里成了人在世界上的道德行为的榜样，对于这个世界，应该无利害关系地去进行观照。整个说来，桑塔亚那的道德-美学哲学贯穿着对精神上的深自内省的崇拜。其中所包含的批判资产阶级社会的声音为猛烈抨击民主、维护精英文化、捍卫精神贵族(**精英艺术**)的声音所淹没。

沙夫茨伯里，安东尼·阿什利·库珀（*Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper* 1671—1713）英国道德论哲学家，美学家。洛克的学生沙夫茨伯里在哲学观点上赞同温和的柏拉图主义，但感觉论的教育思想在他的学说中有所表现，它表现在这样一个论题中：人理解世界理性的思想主要不是通过思维，而是通过进行感觉的灵魂。沙夫茨伯里的著作是以自由的方式撰写的，采取对话或独白、书信、与作家商榷等形式。其中最著名的是《道德家们》(1709)这篇对话，在这里，作者在发展新柏拉图主义关于精神或宇宙灵魂统治着三种自然形式这一学说的传统时，企图从美学方面来论证自己的道德理想。虽说沙夫茨伯里认为美在于形式、而不在物体(物质)，但在他的著作中新柏拉图主义的思想却跟对生物界的美的绝妙描绘交织在一起，同时还毫不掩饰地流露出对这种美的惊讶与崇拜。艺术之再现自然美，依沙夫茨伯里看，是从世界的外观向着理解世界的构思前进。在模仿大自然的创造者时，艺术天才本人也就

成了“朱庇特之后的第二造物主”。沙夫茨伯里的许多思想，特别是关于美与善相似的思想，后来为**审美教育**的理论家与实践家们所利用。沙夫茨伯里的美学观点反映在他的下述著作中：《人的特征、风习、见解和时代》(第1—3卷，1711)，《第二性特征或形式语言》(出版于1914)。

社会主义现实主义 (*СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ*) 社会主义艺术的创作方法，产生于20世纪初，是社会主义革命时代客观的艺术文化发展过程的反映。历史的实践创造了新的现实(前所未知的境遇、冲突、戏剧性纠纷、新的主人公——革命无产阶级)，这个现实不仅需要从政治和哲学方面、而且需要从艺术-审美方面来认识、来体现，它要求把古典**现实主义**的手段加以革新和发展。这个新的艺术创作方法第一次在**高尔基**的创作中通过第一次俄国革命的波浪起伏般的种种事件体现出来(长篇小说《母亲》、剧本《仇敌》，1906—1907)。在20—30年代之交，社会主义现实主义在苏联文学与艺术中占据了主导地位，尽管它在理论上还没有被人意识到。社会主义现实主义这个概念本身，作为新艺术的艺术理论特征的表现，是在激烈的辩论、紧张的理论探索进程中制定的，苏联艺术文化的活动家们都参与了这个过程。譬如，起初作家们各自不同地把形成中的社会主义文学的方法定义为：“无产阶级现实主义”(Ф.В.革拉特科夫、Ю.Н.李别进斯基)、“倾向性现实主义”(马雅可夫斯基)、“丰碑式现实主义”(А.Н.托尔斯泰)、“有社会主义内容的现实主义”(В.П.斯塔夫斯基)。辩论的结果也就是把这个社会主义艺术的创作方法定义为“社会主义现实主义”。1934年它被载入苏联作家协会章程，其措辞为：要求作家“从生活的革命发展来真实地、具体历史地描绘生活”。在社会主义艺术中，与社会主义现实主义方法并存的还有其他创作方法：**批判现实主义**、**浪漫主义**、**先锋主义**、幻想现实主义。不过，在新的革命现实的土壤上它们发生了一定的变化，并汇入社会主义艺术的总河道。在理论方面，社会主义现实主义意味着继承和发扬以前形式的现实主义传统，不过，与后者不同，它所依据的是共产主义的社会政治理想和审美理想。正是这一点首先决定了社会主义艺术的朝气蓬勃的性质和历史的乐观主义。社会主义现实主义要求把浪漫主义精神(**革命浪漫主义精神**)引进艺术思维，这并不是偶然

的，它是艺术中历史预见(**艺术中的预示**)的生动形式，是以现实的实际发展趋向为基础的幻想。在用社会的、客观的原因解释社会中的种种变化时，社会主义艺术认为自己的任务是揭示在旧社会形态范围内就已经存在的新的人与人的关系，揭示这种关系今后合乎规律的前进性的发展。社会与个人的命运在社会主义现实主义作品中紧密地互相联系在一起。社会主义现实主义所固有的、形象思维(**艺术思维**)的历史主义，有助于立体地描写审美上多方面的典型性格(例如，M.A.肖洛霍夫的长篇小说《静静的顿河》中麦列霍夫的形象)，有助于艺术地揭示人的创造性潜力、个人对历史负责的思想以及一般历史过程的统一性，尽管它有各种各样的"曲折"和戏剧性：进步力量道路上的种种阻碍和失败，历史发展中那些最困难的时期，由于揭露出社会中和人身上那些富有生命力的、健全的因素和归根到底是乐观主义的面向未来的明确方向，而被理解为可以克服的了(M.高尔基、A.A.法捷耶夫的作品，苏联艺术对伟大卫国战争题材的加工，对个人崇拜和停滞时期的舞弊行为的揭发)。历史的具体性在社会主义现实主义艺术中具有新的性质：时间成了"三维的"，用高尔基的话说，这使艺术家有可能反映"三种现实"(过去、现在和未来)。上述种种表现加在一起，社会主义现实主义的历史主义就跟艺术中的共产主义党性(**艺术中的党性**)直接合拢了。艺术家忠于这条列宁主义原则——被视为艺术真实性(**艺术真实**)的保证，这绝不会跟发挥革新精神相矛盾，相反地，而是告诫艺术家要以创造性的态度对待现实，要从艺术角度去理解现实的实际矛盾及其前景，并促使艺术家超越内容、**情节**领域中及**造型-表现手段**的探索中已经取得、已经知道的东西。从这里也就产生出**艺术种类**、**体裁**、**风格**、艺术形式的多样性。除了风格上以形式逼真为方向外，在社会主义艺术中也以种种不同的方式使用第二性的**程式化**。马雅可夫斯基革新了作诗的手段，"叙事剧"的创立者**布莱希特**的作品在很大程度上决定了20世纪**舞台艺术**的总面貌，演出的导演艺术创造出富有诗意的和哲学寓言性的戏剧、电影艺术等等。象文学界的A.H.托尔斯泰、M.A.肖洛霍夫、Л.M.列昂诺夫、A.T.特瓦尔多夫斯基，戏剧界的**斯坦尼斯拉夫斯基**、B.И.涅米罗维奇-丹钦柯和**瓦赫坦戈夫**，电影界的**爱森斯坦**、**多夫任科**、**普多夫金**、Г.H.和C.Д.瓦西里耶夫兄弟，音乐

界的Д.Д.肖斯塔科维奇、С.С.普罗科菲耶夫、И.О.杜那也夫斯基、Д.Б.卡巴列夫斯基、А.И.哈恰图良，造型艺术界的П.Д.科林、В.И.穆希娜、А.А.普拉斯托夫、М.萨里扬，这样一些各不相同的艺术家的工作都是富有成果的，这个事实证明：在艺术创作中表现个人天赋具有现实的可能性。社会主义艺术就其本性说是国际性的。它的**人民性**并不是局限于反映民族利益，而是体现全体进步人类的具体利益。多民族的苏联艺术保存并扩大各种民族文化的财富。苏联作家（Ч.艾特马托夫、В.贝科夫、И.德鲁采）的作品，导演（Г.托夫斯托诺戈夫、В.热拉贾维丘斯、Т.阿布拉泽）以及其他艺术家的作品，不同民族的苏联人都作为本族文化现象来接受。作为艺术地真实再现生活的、历史地开放的体系，社会主义艺术的创作方法处在发展的状态中，它把世界艺术进程中的成就吸收过来并创造性地加以改造。最近以来的艺术与文学对整个世界及作为类生物的人的命运感到不安，在这种文艺作品中试图立足于这样一种创作方法来描绘现实，它富有新的特点，以艺术地理解全球的社会历史规律性为基础，并越来越多地诉诸全人类的价值（Ч.艾特马托夫、В.贝科夫、Н.杜姆巴泽、В.拉斯普京、А.雷巴科夫以及许多其他作家的作品）。认识并从艺术角度发现现代这个产生着新的生活冲突、问题和人物类型的世界，只有在艺术及其理论对现实采取革命批判的态度、有助于用人道主义理想革新和改造现实的态度的基础上，才有可能。所以，在也涉及我国社会精神领域的改革时期，关于社会主义现实主义理论的迫切问题的讨论重又热烈起来，这并不是偶然的。这些讨论是由一种合乎规律的需要引起的，那就是需要从现代立场出发去认识苏联艺术走过的70年历程，重新审查个人崇拜和停滞时期对某些重大艺术文化现象作出的错误、专横、主观主义的评价，克服艺术实践、实际创作过程与理论上对它的解释之间的不一致现象。

舍维廖夫，斯捷潘·彼得罗维奇（*ШЕВЫРЕВ, Степан Петрович* 1806—1864）俄国文学评论家、诗人和政论家、艺术史学家和艺术理论家。舍维廖夫的社会活动与创作活动在开始与结尾时就其思想-理论方向说是不一样的。他的精神演变过程在一定程度上反映了俄国浪漫主义思想的解体。如果说青年舍维廖夫的特点是浪漫主义的思想倾向掺和着对斯拉夫派学说

（**斯拉夫派的美学**）某种程度的向往，那末，后来他则成了"官方的人民性"理论的主要理论家之一，这种理论是建立在"东正教、专制制度和人民性"这个公式上的。他在浪漫主义创作时期的立场在下述论题中得到反映："清除莠草不是诗的事情。诗……应该使心扉朝着美好与高尚敞开"。这样的观点使人有理由认为，舍维廖夫当时奉行的是"**为艺术而艺术**"论、保守浪漫主义美学和贵族式地使艺术孤立于"粗鲁的"现实之外。对于他后来的作品说，有典型意义的是这样一个命题："不是艺术是理论的产物，而是理论艺术的产物"。舍维廖夫在他的文学史与美学论文中论证了文艺学中的文化史学派与比较学派的一系列原则。艺术作品的艺术方面对他来说是意义不大的，因为他把作品全然看作与思想的、道德的、宗教的现象处在同等地位的历史事实。舍维廖夫的美学理论建立在对人民性的保守理解上。依舍维廖夫看，只要以深入研究文学史为依据的民族评论尚未建立起来，俄国就不会达到民族艺术的高峰。文学的发展、它的"前进运动"，受生活本身制约，但遇到科学与"传说"的阻挠，依舍维廖夫看，科学挡住"所有新鲜意图的道路"，而"传说"则在人民群众当中起着同样的作用，"因为传说是芸芸众生的科学"。艺术的任务，舍维廖夫认为是借助于作品的象征的和宗教的性质与内容来重建**美的理想**。舍维廖夫在很大程度上促进了作为关于艺术的"哲学科学学说"的美学的建立，这种学说的形式是文学评论、文艺理论与文学史的混淆不清的统一体。他是指出古俄罗斯文学重要意义的第一批学者之一，并在抽象美学占统治地位的时期引进了"历史诗学"概念，制定了艺术作品结构的历史研究法。反映舍维廖夫美学理论的主要著作：《古代与近代民族历史发展中的诗歌理论》(1836)，《俄国文学史。以古代为主》(第1—4卷，1846—1860)，《诗歌史》(第1—2卷，1835—1892)，以及论述果戈理、莱蒙托夫等人的文章。

摄影艺术 (*ФОТОИСКУС-СТВО*，来自希腊文 *phōs*——光) 所谓"**技术艺术**"中的第一种艺术，它的特点是创作过程与工艺过程在其中的有机相互作用。在19—20世纪之交，由于艺术思想与摄影科技进步的相互作用，形成了摄影艺术。它的产生是由**绘画**的发展作了历史准备的，绘画当时以镜子般准确地描绘可见世界为方向，并且为达到这个目的而使用了几何光学的发现（透视）和光学仪器（照

相机暗箱)。19世纪现实主义文学的创作经验也可以认为是形式主义的前提，在这种文学中**艺术性**的最高标准是忠实于生活真实。19世纪20—30年代发明的摄影术，被大多数艺术家看作早在文艺复兴时代就开始了的、描写可见世界的技术不断完善化的过程的总结。摄影术中最初的创作经验是跟把它用于解决造型课题相联系的。摄影术的发明者法国人Ж.Н.涅普斯和Л.Ж.М.达盖尔、英国人У.Ф.Г.塔尔博特就已经借助摄影术制作出了照相制版印刷品和跟绘画中的静物画与城市风景画相似的照片。1839年出现了专门术语"上相"，用来表示照片的特殊表现力——一种由造型技术与摄影技术共同达到的表现力，而摄影创作则被定义为"光画艺术"(塔尔博特)。19世纪50年代，银版照相术的人物照片发展起来。第一批人物摄影师(法国的Ф.纳达尔、英国的Д.М.卡梅伦、俄国的С.Л.列维茨基)的作品成了重大的艺术现象，并对绘画(印象主义)与文学("自然派")的发展产生了显著的影响。"伟大人物摄影师"时代也开始了艺术摄影的发展，艺术摄影长时期以来被看作唯一的摄影艺术现象。早期的艺术摄影获得了"图画创作"(*пикториализм*，来自英文*pictorial*——绘画的)的称号。它的创作方法决定于摄影艺术家的意向——即力求把技术用作摄影图形模拟绘画风格的手段。用作样板的起初是古典主义的绘画作品，后来是印象主义的绘画作品，而在20世纪初，则是现代主义的绘画作品。"图画创作"的理论家们(英国的Г.П.鲁宾逊、A.霍斯利-欣顿，俄国的Н.彼得罗夫)把摄影艺术看作形象创作的领域，它在绘画与**格拉费卡**之间占居中的地位。促进这些概念发展的还有当时使用的工艺("软描绘"光学，"提高质量的"印刷方法，照片剪辑以及摄制)。19—20世纪之交，摄影艺术的创作方法论发生了重大变化，这一方面是由当时艺术过程的特点决定的，另方面也是由摄影科技领域的新成就决定的。摄影艺术家们已经不以模仿绘画中的形象为方向，已经不依据风格模拟原则，他们广泛地使用快速摄影图形的表现潜力。艺术摄影中的新流派(其代表人物：在俄国是М.П.德米特里耶夫、A.М.罗琴科，在美国是A.施蒂格利茨，在法国是Э.阿特热、A.卡蒂埃-布勒松)对现代摄影艺术的形成产生了决定性的影响。20世纪，摄影活动的新形式获得广泛的流传，它们是由报刊、其他形式的大众性传播手段

(艺术与大众传播)、**工业上的迪扎因**(新闻-报道性的、文献-政论性的格拉费卡式摄影)联系在一起的。现代的创造性摄影术中所使用的快速摄影描写很难进行形象上的风格模拟，并且只有在摄影文化的背景下才具有艺术意义。这种文化的特征是对现实的特殊视觉，特殊视觉所遵循的方针是把实在理解为在过程的时间中"被肢解开的"东西，在过程进行中物体与事件的形式与状态发生不停顿的变化。这种摄影文化要求特殊的形象思维方式，"不稳定的"、不紧凑的结构，以照相的表现潜力为依据的语言形式，配景缩小法、景、拍摄点的变换。与这样的视觉与语言相适应，摄影形象具有特殊的"共同生活性"，被人领会为"纳入"现实事件的东西、关于生活的客观证明。随着摄影的形象性的发展和各种摄影艺术的体裁结构(它在艺术摄影、文献摄影和实用摄影中是各不相同的)的形成，也形成了摄影艺术文化的风格特点。在现代艺术体系中，摄影艺术占有显著的地位，它以新的艺术价值丰富了审美文化，使审美感民主化了。在艺术思想与科技进步的接近上，在记忆与历史意识的发展上，摄影艺术所起的作用是不容争辩的。实际上，在艺术创作的所有领域都可以发现摄影文化的影响。

神话 (*МИФ* 希腊文*mythos*——传说、故事) 原始意识所特有的对现实的混合反映，采取感性具体的拟人化和活物的形式，这些活物完全被想象成真实的东西(**神话学**)；民间口头创作、民间集体幻想的产品。分英雄神话(传奇：关于赫拉克勒斯的神话系列)和溯源神话(说明事件、习俗、名称的原因：关于普罗米修斯的神话——发明火，关于雅典娜和忒修斯的神话——创立雅典国家和某些社会制度)。在古希腊就已经试图把神话解释成自然力的灵性(梅特罗多尔)，以后又解释成社会现象的灵性(叶夫格梅尔)。20世纪好战的反动派人为地制造旨在反对人和社会进步的神话(法西斯主义为乡土而流血的神话)。但是，从本质上看，神话作为自发的带有前科学性质的民间创作的产品，证明了人的意识的觉醒，证明了人对未来的向往。神话构成古希腊罗马艺术的基础(在**亚里士多德**看来，神话是**传统**的题材)；希腊神话和基督教神话对文艺复兴时代和古典主义的艺术产生巨大影响。**莱维-斯特劳斯**的著作对研究神话结构具有重要意义。在西方有许许多多理论，把艺术创作理解为无意识的、完全直觉的过程，把艺术创作同

神话创作(制造新神话)等同看待。**存在主义**的某些代表人物承袭了19世纪德国浪漫主义者的观点，非理性主义地解释神话，认为神话是异化了的人所固有的基本意识形式。所谓主动观，就是把摆脱现实条件、摆脱历史必然性的主体的活动进行比较，艺术中对生活的反映被创造"新现实"的主体的创作行为所取代。现在还试图从与一般意识(把神话看成某种已知的、但还没有被认识的事物；产生这种现象的原因不详)相联系的观点出发，把神话看成审美现实(艺术作品——客观和主观的因素、理智和情感的因素、创作和接受的因素的统一体)。我们不否认神话作为现代艺术意识发展中的起始阶段的作用，重要的是，不忽视艺术是使现实非偶像化的手段之一，是认识现实的特殊形式，而且也是人的自我意识的特殊形式。现实主义艺术(**现实主义**)解决这些任务，改写以前的神话，揭示神话的有生命力的真实核心(经典的例子是托马斯·曼的长篇小说《约瑟和他的兄弟们》)。现代艺术家也常常利用神话，为了表现永恒的哲学问题、揭示人类生存的意义而重新**解释**神话(例如，Ч.艾特马托夫的《一日长于一百年》，Ю.С.雷特海乌的《当鲸鱼游去的时候》等等)。

神话学 (*МИФОЛОГИЯ*, 来自希腊文 *mythos*——传说、故事和 *logos*——故事、解说) 对活人居住的自然界、整个世界以及活人魔术般的、**神奇**的和**幻想性**的实践的描绘。在原始世界观中神话学的普遍统治，可以用转移到自然界和整个世界的氏族公社联系和关系的普遍性来解释，整个世界被理解和解释为普遍的氏族公社。对于原始意识来说，神话学也是通过宇宙概括的形式对氏族公社关系的反映。神话学的社会-历史起源就是这样，正因为如此，神话学几千年来才得以普遍传播。原始神话学经历了几个发展阶段。起初氏族公社的意义与实物体不分开。这个时期神话学取得了偶像崇拜的名称(来源于法文 *fétiche*——偶像、护身符)。但是，实物体的内在意义逐渐开始与它本身分离，从而获得或多或少独立的意义。这在现代科学中作为万物有灵论(来源于拉丁文 *animus*—精神)时代固定下来。随着人类思维的发展，万物有灵论也获得越来越独立的形式：在神话学中产生了不同程度概括性和不同程度独立性的魔鬼和天神。晚期万物有灵论产生关于英雄人物(赫拉克勒斯、忒修斯)的形象观，这些英雄人物同各种怪物(提坦神、库克罗普斯)进行斗

争，因为怪物体现了使人害怕的尚未被认识的自然力。例如，希腊作家赫西奥德（公元前 8—7 世纪）描绘了类人的宙斯战胜这些怪物并把它们打入冥府的宏伟图景。在晚期万物有灵论时期（荷马史诗中表现的英雄主义时代），在神话学中诸神不仅获得了类人的外貌，而且具有与**美**的原始观相适应的特征。氏族公社的神话学，从它素朴的本来面貌来看，已丧失自己的力量，并且随着氏族公社形态的消灭而消逝了，取而代之的是奴隶制形态，该形态的特点是脑力劳动和体力劳动的分离，这就导致从精神上批判原始的神话学，仅仅以寓喻的形式利用它。在所谓新柏拉图主义时期，在古希腊罗马哲学（公元 3 — 6 世纪）中，由于恢复了老样子，古代神话学也得以复活，但已不是素朴的本来面貌，而是辩证范畴体系的形式。在中世纪，由于绝对的一神论，古希腊罗马众神和英雄都被说成是非纯正力量，是魔鬼；在 18 世纪启蒙运动时代（**启蒙运动美学**），被说成是有趣的童话；在**浪漫主义**时代（19 世纪初），被说成是纯逻辑范畴的图景；在 19 世纪下半叶，从感觉论和唯灵论的立场来看此问题；在 20 世纪，则与形形色色精致的资产阶级的人的意识理论联系起来。马克思列宁主义理论把神话学理解为氏族公社形态的意识财富，这一财富在以后的文化中得到这样或那样的解释，并且作为审美因素的载体而被利用。神话学的审美意义决定于：神话学表现为这样或那样理解的一般思想和感性形象的综合（吻合、融合）。马克思在表述古希腊艺术的发展特点和永不凋谢的魅力时提到**神话**和神话学的审美意义和功能。对于古希腊艺术来说，神话学不仅是古希腊艺术的“宝库”，而且是它产生和繁荣滋长的“土壤”：“希腊艺术的前提是希腊神话，也就是已经通过人民的幻想用一种不自觉的艺术方式加工过的自然和社会形式本身。”（《马克思恩格斯全集》第 46 卷上册第 48—49 页）但马克思坚持历史的观点，强调指出，不是随便一种神话（例如，不是埃及神话，而恰恰是希腊神话）才能成为“希腊艺术的土壤和母胎。”（同上书，第 49 页）只要对自然的神话态度、自然神话化的这种或那种形式存在的条件保存下来，艺术家的幻想取决于神话学的可能性就仍然存在。这一状况为例如浪漫主义哲学（**谢林**等人）提供了根据，说神话学是审美现象，它占据自然与艺术之间的中间地位并要求把自然象征化。神话学不仅仅对美学有意义。马克思在自己的商品

理论中运用了"商品拜物教"这一概念，承认神话学有巨大的思想力量（表现力量），谈到商品的可感觉和超感觉的"威力"。为了理解来自商品的怪诞现象，"我们就得逃到宗教世界的幻境中去。在那里，人脑的产物表现为赋有生命的、彼此发生关系并同人发生关系的独立存在的东西。在商品世界里，人手的产物也是这样。"（《马克思恩格斯全集》第23卷第89页）由此看来，甚至不管对神话学的本意理解如何，神话学对科学，其中包括象政治经济学这样冷静的科学，具有巨大的表现力，也就是审美力。

审美（*ЭСТЕТИЧЕСКОЕ*，来自希腊文*aisthétikos*——进行感觉的、感性的） 美学科学作为出发点的范畴，美学的名称因它而起，它决定了美学对象的特点，美学对象的多种表现是：审美感、审美关系、审美趣味、审美理想、审美价值、作为特殊审美活动形式的艺术等等。不过，审美作为出发范畴，其根据不可能在美学本身的概念体系中确定下来，而是要求有一个来自更加广博的认识体系的解释原则。这样的体系就是哲学（在中世纪觊觎这个作用的是神学）。审美进入哲学概念体系是在18世纪。但就是在此以前，与审美有关的问题也讨论过，尽管当时"审美"概念由**美好**所取代。这种取代在现代美学中也可以看到，不过这并不授人以理由把这两个概念混为一谈。审美是美学诸范畴的普遍特征，在这些范畴的系列中美好是最独特的（因而也就被用作审美的等价物）。考虑到这一见解，确认关于审美本质的问题贯串着全部哲学史是正当的。在对审美的解释上的一些主要流派早在古希腊罗马时代就已经开始形成了。对于毕达哥拉斯来说，宇宙本身是美好的绝对原型，因而也是审美感的源泉本身。苏格拉底把美好作为审美的等价物从天上放到地上。对于他来说，凡能很好地适合于一定目的的都是美好的。在**柏拉图**的唯心主义体系中，美好（同善与真并列）是绝对理念的表现之一。如果说在柏拉图那里，真与**美**的主要标准还吻合，那末，**亚里士多德**则是突出审美的特点，到艺术中去发现它。艺术，作为特殊的审美活动形式，依亚里士多德看，是建立在摹仿现实和通晓艺术法则的基础上的，由于这一点，事物便取得与这些法则相符合的形式，这种形式能给人以因发现事物真实意义而产生的快乐。**鲍姆加登**第一次赋予审美以范畴的地位，它把审美定义为感性认识的能力，这种感性认识在艺术中达到完美的地

步。**狄德罗**接触到美好的相对性问题后，给审美的定义加进了主观的因素，尽管他是以启蒙运动的思想精神把审美列入偏见类的。**康德**为审美的详尽探讨作出了重大贡献，他把审美理解为在没有任何利害关系的快(不快)感的基础上对客体进行趣味判断(**审美判断**)的能力。审美在康德那里表现为对主观活动的描述，后者是建立在与实物-实践活动的类比上面的(合乎目的性原则)。虽说康德没有提出二者的相互联系问题，但类比本身却导致这一点。**席勒**在发展康德关于审美是没有任何实际利益的主观活动这一思想时，把审美描述为人的精神力量和肉体力量的游戏，在游戏中人作为完整的、和谐的、自由的个性实现自己。康德和席勒在解释审美时的主观主义受到**黑格尔**的批判，他确认审美的客观性质。他依据自己的哲学原则，从客观精神的活动中、从它的在绝对理念的感性形式里直观绝对理念的内在能力中引伸出审美。从这里，依黑格尔看，不仅得出审美的客观性，而且也得出它的超自然的性质。对于唯物主义者**车尔尼雪夫斯基**来说，审美是现实中客观上的美好的反映。但他力图使审美的客观性跟它的社会-历史变异性协调一致，而在审美的定义中注入主观的因素，使美好符合于人的关于应有生活的概念。车尔尼雪夫斯基在维护现实美对艺术美的优先地位时，忽略了审美关系本身的能动性、活动性。**马克思**在《关于费尔巴哈的提纲》中曾指出这种局限性是所有形而上学唯物主义所固有的。对审美的本性进行科学解释的方法论基础是唯物主义对历史的解释。马克思列宁主义美学从社会实践中引伸出人的精神的能动性，并把审美看作社会实践的一个必要方面，这个方面在历史发展过程中具有独立的意义。在苏联美学中，审美问题作为纯理论问题于60年代得到积极的研讨。在对这个问题的理解上出现了三种观点。"美的自然理论"强调注意审美的客观根据，审美被等同于自然美。主体的作用在这里仅仅被归结为是真实地抑或是错误地反映了自然形式之美。"劳动论"则把审美直接同"人的本质力量"在劳动——创造活动的高级生产形式——中的实现联系在一起。在这种情况下，艺术成了对抗性劳动分工条件下对劳动的片面性的补偿。按照这种观点的逻辑，在共产主义制度下当劳动有了自己的创造原则时，艺术将丧失其必要性。"审美的社会理论"从社会关系中引伸出审美的本质，社会关系在社会实践

的过程中物化为“审美的特质”。在这种观点指导下，艺术的作用被归结为揭示和评价在**审美活动**本身之前形成的“审美特质”或价值。虽说参加60年代讨论的人立场趋于极端，这场讨论的意义却在于：扩大了美学的对象，把审美引出艺术哲学的范围：审美出现在它的所有表现中，其中就连艺术本身也开始被看作独特的审美对象。70年代，由于哲学普遍地面向活动理论、视此理论为解释社会历史过程的原则，结果在解释审美的特点上也出现了活动观点。活动观点使人得以“扬弃”60年代争论激烈的几种理论的片面性，同时将它们的认识潜力保留下来并加以发展。这种观点有助于从社会实践的包罗万象性、对人的重要意义、与人的适合性的角度把审美作为社会实践的特征突出出来。这个特征表现在快感、精神享受感中。在社会分工过程中，以再现审美为目的的审美活动逐步分离出来走向独立。结果，审美取得了无限的表现范围：我们欣赏作工精湛的物品、人工制品、艺术作品、星空之美、人的道德探索、人按照美的规律进行创造时的纵横捭阖、挥洒自如。

审美定势（*УСТАНОВКА ЭСТЕТИЧЕСКАЯ*）　主体进行审美活动的志趣、准备；根据以往的经验对一定审美效果的预期、预料。审美定势是在定势的心理机制的基础上形成的，定势的心理机制由苏联心理学家Д.H.乌兹纳泽揭明，使人能够在经常变化的境遇中保持活动与意识的固定性。审美定势保证主体的审美感受与审美趣味的选择性与稳定性，使主体没有必要对多多少少相似的境遇每一次都重新进行审美评价，而是把它们归属于价值的一定类别：**美好**、**悲剧性**、**喜剧性**、**崇高**等等。但是，审美定势同时也产生审美感知的某种惯性、一定程度的因循守旧，使人难以形成新的审美价值，难以感知那些破坏了既有框框的崭新的艺术处理方法。艺术广泛利用定势的机制，以期增强预期的审美效果、消除审美感知的刻板化。审美定势分为三个层次：心理定势，社会定势或阿迪丢德（来自法文attitude——姿态）——作为团体成员的个人的价值定向，以及艺术定势。**斯坦尼斯拉夫斯基**的著名公式——“戏剧从挂衣架开始”可以用作艺术中使用第一个层次的定势的例证。它的意义在于：为了使观众有准备地去感受戏剧场面，必须使他摆脱开日常的操劳牵挂，让他从一开始就能全部身心沉浸在戏剧氛围之中。第二个层

次的定势的使用表现为艺术以直接的政论体裁诉诸公众的社会心理(例如，**布莱希特**戏剧中的“带有对社会批判讽刺色彩的歌曲”)。阿迪丢德广泛地用在现代摇滚文化中。艺术定势要求带着审美期望、已经形成的知觉模式进行自觉的表演，以期革新主体(接受者)的审美感。普希金的讽刺性诗句可以作为这种表演的例子：

严寒已把冰冻得迸裂作响

田野上闪烁着一片银光…

(读者在把“玫瑰”的韵脚等待；

给你，把它拿去，快！快！)

在美学理论中，审美定势的效果是通过“陌生化”(布莱希特)、“意外情节”(**什克洛夫斯基**)、“不合时宜的字眼儿”(**巴赫金**)这样一些概念来认识的。

审美对立 (*ОППОЗИЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ*，拉丁文 *oppositio*—对立) 在审美客体和主体上存在有对立因素、由理性确定的(或未被确定的)起反作用的过程，这些过程在人的心理上引起反向激情，审美**净化**便是反向激情作用的结果。从古代起，许多思想家和艺术家就指出，在艺术中起重要作用的有**对比**、突变的手法(**亚里士多德**)，对立、对衬的手法(假龙根)，对抗的手法(**奥古斯丁**)，冲突的手法(**黑格尔**)。在苏联美学中，**爱森斯坦**、**巴赫金**等人强调指出了审美对立作为艺术结构的重要规律性的作用。**维戈茨基**揭示了审美对立的心理生理基础，他指出，在艺术作品中总是含有形式与内容之间的某种矛盾、内在应力，这种矛盾引起审美反应、审美净化。有两种基本类型的审美对立：审美客体的结构的对立(适用于艺术——艺术作品)和审美感受的结构的对立。第一种类型的审美对立的两个反向成分处在审美客体的结构之中，并在该文化的范围内在某种程度上实际影响到每一个正在感受的主体。在艺术作品中，这种审美对立存在于它的**造型表现手段**的体系中。例如，在**绘画**中，整个颜色比例系统(在冷暖、浓淡、动静等方面色差、亮度的对比)，颜色和形式之间、形式诸因素之间的对比；在**音乐**中——对位旋律；在文字创作艺术中——多种多样的语义对立。在艺术作品的文化-历史存在过程中，这些审美对立中的某些对立可能丧失自己的意义。第二种类型的对立，在审美客体(艺术作品)中有自己的一个成分，在感受主体即接受者的心理中有另一个成分(例如，有这样的对立：假定地描绘的对象和观众对这个对象的实际形式的“知识”) 这些对立与第一种

类型的审美对立相比，更富有动态，更可以移动，它们并不是在每一个接受者那里都会出现；它们在很多方面决定了艺术本文的多义性。艺术感受所特有的审美对立可以分成几类：(一)在艺术作品的造型(造型表现)因素和接受者心理上关于实际事物和现象的表象之间——这些表象是由于接受者的个人经验并在社会文化状况、意识形态状况的影响下形成的；(三)在艺术作品中由某种最初的前提决定的对情节发展的一定逻辑的期待和在审美感受的行为过程中这种"期待"原则上不能实现之间；(三)在作品的有意义的因素和由这些因素引起的、感受主体的艺术联想"感受"之间。这里首先指艺术语言的多义因素、象征性因素、反常因素等等，这些因素激发接受者各种各样的联想(例如，К.彼得罗夫-沃德金的画中描绘的红马或A·普拉托诺夫的《地槽》语言的特殊的、"装疯卖傻"的语义和句法)。

审美符号 (*ЗНАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ*) 为从符号学(来自希腊文 *sémeion*——符号，标志)立场出发来解释艺术过程而在美学中运用的概念。美国哲学家Ч.**莫里斯**在美国逻辑学家Ч.皮尔斯(1839—1914)提出的符号分类的基础上制定了审美符号的理论。他把艺术中的符号确定为图像符号或造型符号(来源于英文"icon"——"图像")，即与按照外形或结构反映出来的客体相类似的符号。这种观点的信奉者把艺术看成"特殊语言"，这种"特殊语言"不同于一切其他信息传递手段，它是由"特殊的"造型符号或审美符号构成的。艺术作品在这种情况下表现为参与交往的复杂的审美符号(**艺术交往**)。莫里斯提出结构性、普遍性和与价值关系的关联性是审美符号的基本属性。在这种情况下，由于对艺术中的交往过程作行为主义的解释，他从考察中排除了审美符号的反映方面，忽视了它的认识功能。在马克思列宁主义美学中，"图像符号"、"造型符号"、"审美符号"等概念都是作为同义语来使用的，或者统一于有关审美符号的一般看法中，在与艺术**形象**相对比下加以考察。在这种情况下，审美符号可以表现为艺术形象的结构因素。关于艺术中的符号的这种看法，有助于研究创造艺术表现力的规律性。除了取代现实性和信息传递手段的功能以外，艺术中的符号还具有不同于艺术形象独特性的那种不变性(复现性)属性。关于形象和审美符号的特征的看法，使人们有可能既在艺术信息传

递手法和方式（**艺术信息**）的层次上，也在富有内容的形式的层次上分解不变性结构。例如，可以把口头诗歌创作、造型图案装饰、游戏和仪式舞蹈中的反复出现看成符号因素。在一切**艺术种类**中都把符号当做艺术印模或印版来使用。在电影艺术中，还可以是拿着左轮手枪的手，可以是涂抹在喜剧**人物**脸上的大蛋糕，可以是向观众疾驰而来的列车，等等。**爱森斯坦**在研究符号和**电影艺术**中的形象的相互关系时，得出结论说，恰恰是这两个概念的不相吻合，成为构造艺术形象的基础。因此在艺术中，无对象性和非造型性可以与鲜明地表现出来的形象性结合起来。由此可见，西方符号学把艺术解释成通过"特殊"符号实现的不间断的符号过程，也就是既不同实在现实也不同主体在现实中的活动相联系的过程，显然是站不住脚的。马克思主义哲学把任何符号，其中也包括审美符号，看成是传递消息的物质系统。艺术中的语言符号系统在社会中提供对象活动的形式以及人们之间的关系的形式，成为客观内容的载体，参加到对现实的艺术反映（**艺术反映**）的过程中去。符号关系的个别类型是不能表现艺术的特征的。而且同客体的联系，在不同的艺术种类中也是各不相同地表现出来的。因此，"图像符号"、"造型符号"、"审美符号"等概念是由一定的内容来充实的，只适用于艺术的具体符号系统，并且受到艺术实践对它们的制约。

审美感（*ЧУВСТВО ЭСТЕТИЧЕСКОЕ*）人对自己同现实的审美关系的直接情感感受，它可由包括艺术创作在内的所有形式的审美活动固定下来，并作为积极的动力基础伴随着审美活动。只要这种感受一消失，人对现实的审美关系就会逐渐熄灭或转到反思判断方面去。在审美感中以扬弃的形式体现着人的整个精神世界、他的个性与社会经验。审美感永远具有选择的、评价的性质。尽管审美感有**双重情感**（喜欢——不喜欢），但其中占优势的仍然是肯定的感情，即使在对待**恐怖与丑**方面。要是否定情调占了优势，那就会熄灭审美感。审美感具有实物的和境遇的性质。它永远以实物为目标，并在想象中以审美的方式把它再现为所期望的现实的形象。在审美感受的深刻性和强烈性中，在那种能把境遇"建筑成"所期望境遇的想象力的创造性活动中，表现出**维戈茨基**所描述的那条审美感双重表现规律，这时，感觉流向想象力方面，而想象力则是使感觉产生感应。审美感可以具有不同

程度的自觉性：既可以是无意识的，也可以是反应性的，这时它上升到审美趣味的全面判断（**审美判断**）。审美感，是审美关系的情感方面并与之同步发展，但也具有自己的主要发展渠道。它开始于初步的情感、不由自主的审美反应（“啊！”、“突然！”），这种反应将人的意识引出日常现象的范围，并将其纳入审美关系之中。在审美感的基础上形成稳定的、带有肯定色彩的愉快感、精神上的舒适感。审美感在**净化**中达到它的最高峰。审美感虽具有天赋的先决条件并且是主观的，却是受社会制约的。它既是有目的的**审美教育**、也是无意的审美教育的产物。由此也就产生出**康德**所说的审美感的普遍性：我喜爱的东西也就是普遍感到惬意的东西。审美感的社会制约性也决定着它的**历史性**：对于每一个历史时代来说，具有代表性的是它那种历史类型的审美感，该类型的审美感除其他领域外也在艺术中得到表现（多愁善感的**感伤主义**，勇于嘲讽的**浪漫主义**，反射式的**现实主义**等等）。审美感的稳定性和社会意义在**审美需要**中固定下来，审美需要一旦形成便要寻找到各种不同的活动形式中去、到人与现实的各种关系中去的出路。在这种意义上，**卢那察尔斯基**说，“审美感也就是享受生活感”。

审美感受（*ПЕРЕЖИВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ*）见**审美感**。

审美关系（*ОТНОШЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ*）指主体和客体的精神联系，它建立在与客体没有利害关系的基础上，并从与客体的交往中同时产生深刻的精神享受感。审美关系既取决于客体的丰富多样的自然和社会的性质和联系，也取决于主体的审美能力的发展程度、主体进入社会关系体系的深度。个人与现实的审美关系是通过历史上某种**文化**的已经形成的社会关系和价值间接表现出来的，这种社会关系和价值已深入个人内心，也就是说，已被当作自己的东西接受了。人一旦进入审美关系，就好象摆脱了实际关系而陷入审美直观，他自由地选择审美直观的客体，无论如何不以外部利益（包括实用利益）为转移，仅仅是根据满足感，即精神享受感。可以直接感受到的现实的任何一类现象，都可以成为这种客体。这一或那一客体昨天在审美上是中性的，今天可以被吸收到主体的审美兴趣的范围中来，并被审美活动改造成审美对象。按照进入审美关系的根据和方式，可以把客体分成几类：1. 自然的客体

和现象，对它们的审美直观，要求主体的积极的精神活动。2.人们的合乎目的的活动的产品（技术客体，合乎目的的东西），这些产品的审美价值伴随着它们的实用好处，但是超出了实用好处的范围（**迪扎因**）。3.人们的社会行为、人的举止，不仅按照它们的效果，而且根据审美理想（**审美理想**）来评价。4.人的内心精神世界是自我反思和自我表现的对象，也是对"他人"的精神世界表示同情的对象。5.艺术作品，它具有审美暗示的"强制"力量，这种力量是靠先前的艺术活动而储存在艺术作品中的。主体把客体吸收进审美关系的范围，并没有触动它的存在的本体论基础，但是从客体的存在看到各种各样改造的丰富性，按新的方式调整客体并从审美理想的立场出发，通过自己的想象使它完成。甚至在主体的"自我"本身作为审美关系的客体时，自我本身与主体也是对立的，就象"自我一他人"的关系一样，也就是说，就象需要从审美上加以改造和评价的对象一样。从这个意义上说，审美关系始终是对象性的，或者是"对象化的"。把审美关系确定为主客体的关系，这并没有解决它的特征问题。审美关系始终是"对话式的"，也就是说，它的主体同自己的客体的关系是这样的：假定客体也是主体（甚至假定这是非活物），那么，对它同它的关系就要经常作出修正，这种修正估计到来自作为自己对手的客体方面的各种各样的反应（现实的反应或幻想的反应），并且进入他的角色。在审美关系的过程中，就这样建立起主客体的动态同一性。13世纪日本哲人明惠形象地揭示了这种同一性的含义，他以诗一般的自我反思形式表达了自己对自然界的审美关系："……望月我成月，月亦渐成我。我入自然怀，我与自然合。"类似的观察也是**歌德**的特色。同时，在审美关系的主体和客体之间始终保持着**审美距离**，这种距离使这种关系具有游戏的性质：主体意识到客体的非约定性，虽然在自己的想象中经常破坏这种非约定性。审美关系虽是个别的，却也具有受审美理想的社会内容制约的普遍性（依据审美理想来评价客体），也具有审美关系本身的沟通性和它的"传染性"（托尔斯泰语）。审美关系同"审美活动"的概念是相关联的，它表现为审美活动的有效成果，同时也是在更高的水平上采取审美活动新行为的前提。在审美关系实现的过程中，主体及其审美感和审美能力在客体"非对象化"的基础上，即从精神上占有客体的丰富性的基础上，得到

发展。审美关系面向现实的一切方面，面向人的生活的一切领域，它揭示并确证这一切方面和领域对主体的重要意义；使主体不仅了解到而且感受到这些或那些极其重要的情况。在这个基础上便发生个性占有富有社会意义的经验、占有经过社会选择和核准的价值这种情况。审美理想通过审美关系获得从内心对个性发出绝对命令的意义。伴随着审美关系而来的满足感（不满足感），使审美关系具有补充刺激行动的性质。

审美活动 (*ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ*) 精神实践活动（**艺术**作品的创作、**民间创作**、**迪扎因**等）和精神活动（审美直观、审美感知、审美判断等）的特殊样式。审美活动的一切变种都有共同的审美因素——以这一或那一形式来实现的"按美的规律进行的创作"，它给人以高度的精神享受。与任何一种有目的的活动一样，审美活动也是人的存在的社会形式。人通过这种活动与外部世界发生一定的联系，与现实发生审美关系，同时改造自身，改造自己的能力和自己的内在精神世界。最初审美活动直接与物质的对象性实践改造活动、与劳动结合在一起（**艺术和劳动**）。但在历史发展和社会分工的过程中审美活动作为精神-实践活动的一种独立样式分立出来，并通过**文化**与劳动保持间接的联系。审美活动分立出来，是与一定的社会发展需要相联系的，这就是说，有必要培养人们预测"所需的未来"，从事没有明确的实践目的、却又有针对性的活动的能力，似乎是"以备不时之需"。作为对这种需要的"回答"，就形成了具有特殊功能的审美活动能力，审美活动与劳动活动一样，也可以分立出对象、主体、手段和结果。审美活动的客观根据同对象性实践活动的客观根据一样，人可以在活动本身找到，在存在的基本规律（完整性、结构性、**对称**、**节奏**等等）中找到，在它们的外在表现（表现力、形式的完美性、鲜明性）中以及在社会发展的规律（社会进步、自由、英雄主义、利他主义、人道主义）中找到。然而这些特性在表面上看不到，常常带有分散性质，也就是说需要有专门的活动去揭示它们，并使它们变为现实。审美活动就是这样的活动，在这种活动中，客体成为审美对象。只是在很少的情况下，客体才把使它成为"自然审美对象"的性质自然地结合起来。**马克思**正是在这个意义上谈论金和银的。审美活动的主要因素是主体，即审美能力的体现者，审美

能力在审美活动中得以实现(审美直观,形象思维,有效想象,想象和理智的变换,同情,诙谐,在探讨问题的情景下对客体的超前情感评价等等)。从主体方面来说,审美活动要求一定的立场和情绪。在这种情况下,主体并不仅限于"认识"现成的审美价值,但每次都在自己的想象中根据可能实现的愿望的表象来改造对象。同时他的审美能力也在审美活动过程中不断完善化。审美能力得到发展,就能在任何其它样式的实践活动和精神活动中自由地实现。审美活动具有间接表现的性质。人开始独立生活,就遇到已经形成的审美关系和审美价值体系,这些审美关系和审美价值体现了先前审美活动的成果,并且具有当前的(现实的)审美活动的普遍的手段、规范和标准的意义。换言之,审美活动的主体自古以来就致力于审美(社会)关系的体系,从这个意义上说,审美活动的主体是社会的主体。审美活动的直接结果,在主体方面是生产和再生产对现实的审美关系,它表现在对对象的"没有利害关系的"兴趣上,表现在由于同对象接触而产生的满足上,在客体方面则是发现或形成对象的审美价值。审美活动在整个社会实践的体系中的最终结果是发展人的创造力和才能,而这种发展与某种具体活动无关,也就是说,这是个性的完整的发展。

审美价值(*ЦЕННОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ*) 与实用价值、道德价值等并存的一类特殊的价值。审美价值和其他种类价值的联系决定于它们共同的价值哲学的本性:所有种类的价值(例如,善、利、正义、**美**[**美好**]、**壮丽**等等)都表现出客体对主体的意义,客体的意义决定于该客体在社会、阶级、社会集团或个人的生命活动中所起的作用。因此,在审美领域也象在人的价值取向的其他领域那样,"价值"概念跟"评价"概念是互相关联着的(**审美评价**):它们从不同的方面表现了主客体价值关系体系的特征。审美价值的特点决定于人与现实的审美关系的特殊性质——即直接的、感性-精神的、无私的感受,其取向是认识和评价现实客体的富有内容的形式、结构以及组织性和有序性的程度。相应地,可以具有审美价值的有:感性直观可以看到的自然物体与现象;人本身(他的外表、动作、举止、行为);人创造的、构成"第二自然"的事物;精神活动(科学的政论的等等)的产品,因为它们的结构是感官可以感知的和可以评价的;多种多样、丰富多采的艺术作

品。所有这些客体有无一定的审美价值取决于它们处在何种具体的社会-历史关系体系之中，取决于用作评价这些客体的标准的是什么样的理想。因此，虽说自然客体也可以是审美价值的体现者，但审美价值的内容则永远是社会历史的，并在自身中体现着阶级因素与全人类因素、民族因素与国际因素、历史上稳定的因素与变异无常的因素、集体因素与个人因素的辩证联系。这样一种立场使马克思主义的审美价值观同唯心主义的、实证主义的、和庸俗唯物主义的美学对审美价值的解释区别开来，在后一类美学中，审美价值的来源据认为是上帝（绝对精神)、个人意识、机体的生理需要或物质世界的物理-力学属性。不仅审美价值的体现者多种多样，而且审美价值的形态也是多种多样的。从美学科学制定的审美价值分类法出发，审美价值的主要形态是**美好**，而美好本身则又有许多变种（如**优雅**、**优美**、漂亮、华丽)；审美价值的另一种形态是**崇高**，它也有一系列的变种(雄伟、庄严、宏大等等)。正象所有其他正面价值那样，美好与崇高也跟相应的反面价值、"反价值"——即**丑**(畸形）与**卑劣**辩证地相互关联着。**悲剧性**与**喜剧性**构成一组特殊的审美价值，它们介绍的是人与社会的生活中那些可在艺术中生动地模拟出来的各种戏剧性境遇的价值属性。美学科学的一个重要理论问题是确定审美价值与艺术价值的相互关系。在这一点上，现代学者没有一致的看法。对于一些人来说，这两个概念是完全相同的（"审美的"与"艺术的"在他们心目中是同义语)；对于另一些人来说，艺术价值是审美价值的变种，它所说明的是艺术作品的特征；对于第三种人来说，审美价值与艺术价值是两类独立的价值，只不过是在艺术中相交叉而已。赞成后一种观点的人认为，审美价值不是以详尽无遗的方式(不是从其**艺术性**方面)说明艺术作品，而是结合着它的道德价值、政治价值、宗教价值、文献价值、实用价值，并站在与它们并列的地位来说明艺术作品。

审美教育（*ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ*）培养人对现实的一定审美关系。在审美教育过程中培养个人在审美价值世界中的辨识能力，培养他按照一个具体社会中形成的、对审美价值的性质的认识参与这些审美价值。同时在审美教育中还培养和发展人的审美知觉和感受能力，人的审美趣味和理想，按照美的规律进行创造的能力，在艺术中和艺术外(在劳动

活动领域中、在日常生活中、在行为举止中）创造审美价值的能力。由此可见，审美教育具有两个形成对立面统一的职能：培养个人的审美价值辨识能力和发展个人的审美创造潜能。这两个职能也就决定了审美教育在社会生活中的地位，以及它与其他形式的教育活动的联系。审美教育跟道德教育连结着，因为存在着审美价值与伦理价值的统一（**审美与伦理，艺术与道德**）。美，除了其他用途外，还是人间相互关系的一种调节器，它有助于把这种关系变成充分合乎人性的关系。还在人们的道德意识从理性上接受善的思想以前，由于美，人们就已经直觉地倾向于善了。审美教育发展人的、各种不同的创作领域所必需的所有精神能力。A.爱因斯坦拉小提琴用去的许多个小时并不是白白占用了搞科学的时间，因为，按照这位物理学家的亲身体验，"真正的科学和真正的音乐需要同样的思维过程"。当用来对人进行教育的审美"价值"表达反动社会阶层的利益，具有反人道主义的实质（例如，各种不同形式、不同体裁的资产阶级**大众文化**中对残忍、暴力、军国主义、核军备竞赛的宣传），不仅不要求发展人的创造能力，相反地而是千方百计地以败坏这种能力为目的的时候，审美教育的几个主要职能之间就会产生冲突。如果打算用那些表现了自由精神之发扬、人与社会之自由发展的真正审美价值的精神来造就个性，审美教育的几个职能就会和谐地相辅相成。因为，对创作活动过程中产生的审美价值的理解不可能不带有创造的性质。审美教育可用许多种手段来进行。这就是人的日常生活环境（**生活美学**），人的劳动活动环境（**生产美学**），道德关系、体育运动（运动美学）的审美方面，等等。对个性进行有目的的审美影响的最重要因素是**艺术**，因为**审美关系**就集中在、物质化在艺术之中。所以，艺术教育——也就是需要艺术的教育，也就是发展对艺术的感觉和理解，发展艺术创造的能力——是整个审美教育不可缺少的一部分。艺术的棱镜给理解生活中的审美价值指出方向。人开始从事艺术时，仿佛进入一个创造活动的实验室。换句话说，艺术既参与实现价值定向的职能，也参与实现创造的职能。同时，借助于艺术的审美教育并不能仅仅归结为艺术教育。它要广泛得多，因为它要求对人们劳动、日常生活、行为的审美方面发生影响，并培养对现实本身的审美关系。审美教育的几个主要职能之间不协调的社会基础是个人利益

与社会利益之间的对抗，因为，对于个人来说，发展他的创作能力是直接地重要的，而对于社会来说，审美价值的取向是为了加强社会的整体性。共产主义的理想所要求的是这样一种社会，在那里“各个人自由发展为一切人自由发展的条件”（《马克思恩格斯全集》第4卷，第491页）。在这样一种社会的社会基础上，审美教育的各种职能之间便不可能产生冲突。由于对世界的审美关系能把人的所有精神能力联结起来，以用真正人道的审美价值的精神培养人的个性、发展每一个人的创作潜能为目的的审美教育便成了对苏联社会的所有生活领域进行改造、对社会主义进行革新的重要因素，便成了造就未来社会完整而和谐发展的个性的不可替代的手段。正因为如此，在苏共的纲领性文献中才对用祖国的和世界的艺术文化中的优秀样板对劳动人民和一代代青少年进行审美教育的问题、对劳动与日常生活中的审美因素的日益发展给予极大的关注。

审美距离（*ДИСТАНЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ*，拉丁文 *distantia*——距离）指对艺术作品的这样一种安排：强调它的程式化、主体感受的外部非规定性，同时又保持对它的现实性的幻觉。比如**绘画**运用创造三维空间幻觉的线条透视，同时将画放入框内，使画与现实空间分隔开来；戏剧创造对现实行为的幻觉，同时又通过面具、舞台、穿插节目破坏这种幻觉。审美距离、它的意义和功能是艺术本身所固有的。按照费尔巴哈的说法（这一说法曾引起**列宁**的重视），艺术从不将其作品冒充为现实。审美距离使艺术作品成为反射的对象，即思索的对象、感知的对象，使人们可以对被描绘的现实和现实的艺术描述、**人物**的行为和作者的立场分别作出评价。同时，审美距离的“渗透性”创造身临其境、共同参与的效果，使读者、听众、观众有可能对所描绘的事件作出评价，似乎从内部并使它从描绘转移到现实。审美距离使艺术具有游戏成分（**艺术和游戏**），造成艺术就是现实这样一种对艺术作品的态度，同时又不忘记艺术作品的程式化和幻觉化。**狄德罗**在《关于演员的奇谈怪论》中描述了审美距离的这一双重性。在艺术发展过程中，审美距离的形式与范围根据艺术的体裁的变化而发生变化，有时发展到了极限和“顶点”：将艺术作品与现实等同起来（在**先锋主义**某些形式中），或者使“艺术世界”与现实世界完全脱离（**绝对艺术**）等。任何破坏审美距离的做法都会

给艺术带来危害。

审美理想（*ИДЕАЛ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ*，法文 *idéal*，来自希腊文 *idea*——思想，原型）审美关系的一种样式，它是应有的和想有的审美价值的形象。审美理想是审美评价的最高标准，这种审美评价要求有意识地或无意识地把这些或那些现象同审美理想加以对比。而审美理想本身，这是这样一种审美关系，它好像处在审美趣味（**审美趣味**）为一方和审美观点为另一方之间。审美趣味已经是对审美经验的某种概括，但这种概括在许多方面是主观的。**康德**称"美的理想"是趣味的最高范例和原型。审美理想是对人、社会阶级、甚至从一定意义上说整个时代的审美实践的更深刻、更客观的概括（例如，古希腊、文艺复兴时代的人的审美理想）。与通过抽象概念表现出来的审美观点不同，审美理想"不脱离"自己的具体感性表现形式，因为没有这种表现形式就不能刻画出应有的美的形象。在阶级社会，审美理想不能不带有阶级性。因此，"美的理想"或"审美理想"和"理想的美"这些概念本身都包含着不同的含义。"美的理想"——理想的特殊样式，它本身可以是美好的，也可以甚至是丑恶的，例如，像法西斯主义的社会生活理想，就是由它的拥护者们作为审美理想提出来的（要求美化与"新秩序"有联系的现象：军事检阅，武力示威，火炬游行，等等）。审美理想本身的美归根结底是由对真正**美好**的反映的真实性决定的。审美理想具有美的优点，表现人的灵魂之美和创造这种理想并在劳动和斗争中确立这种理想的人民精神之伟大。审美理想的审美价值表现审美理想的全人类性质。可以根据人对待世界的态度，根据他的活动和行为来判断他遵循的是什么样的审美理想。但是，要充分表现审美理想，使审美理想"物质化"，从而变成任何其他人都可以接受的东西，那就只有借助于透过审美理想的棱镜来反映现实的艺术才可以做到。在艺术中，艺术家的审美理想是通过正面人物的形象体现出来的（埃斯库罗斯的《悲剧》中的普罗米修斯，托尔斯泰的《战争与和平》中的彼尔·别索霍夫，В.И.穆希娜的雕塑中的工人和女集体农庄庄员的形象，等等）。除此之外，审美理想是由艺术作品的结构本身、由艺术作品的整个形象体系，其中也包括通过反面人物形象表现出来的，因为这些反面人物形象只有经过审美理想之光的照射，才暴露出自己的丑态、卑贱和滑稽可笑。审美理想是

同道德理想和社会政治理想这样一些理想样式联系着的，但是决不是作为它们的外部形式。审美理想本身包括关于完美的社会、人及其行为的观点的审美方面。因此，以摆脱剥削的人们的平等、合作和互助的社会关系、自然与社会的和谐关系、在社会的和个人的关系中的崇高道德性、全面的和谐发展的个性为前提的共产主义理想，也是审美理想。

审美能力（*СПОСОБНОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ*）人的个人心理特点的总和，由于有这些特点，才有可能进行审美活动——即从审美角度感受和体验现实与艺术中的现象，用审美趣味的判断来评价它们，并将它们跟理想加以对照，以创造各种各样新的审美价值（在劳动中、在行为中、在科学与技术中）。审美能力扎根于特殊的天然禀赋之中，但是只有在个人生存的一定心理条件和社会历史条件下才能显露出来和发展起来。它是在审美文化与艺术文化现有水平的条件下随着个性的形成与完善化而形成的。审美感觉，即“能成为人的享受的**感觉**”，依马克思看，是人的“本质力量作为一种主体能力……”（《马克思恩格斯全集》第42卷，第126页）。审美能力的独特表现、具体化和专业化是艺术能力——即不仅能从审美角度感受、体验和评价艺术作品，而且能创造艺术价值的能力。与审美能力不同，审美能力是每一个正常人都有的，艺术能力则是一种独特的天赋，它表现在对艺术创作的爱好、需要和才能中，表现在能轻而易举地掌握这个或那个**艺术种类**的熟练创作技巧中（文学、音乐、表演等才能）。艺术能力可以根据个人创作天赋的水平、所创造的艺术价值的质量、新颖性、独具一格和社会意义而被评定为**才华**和**天才**。审美能力虽说包罗万象，却可以得到不同程度的发展。培养这样的能力是**审美教育**的任务之一。除此以外，整个社会关系体系都应该帮助发展人们的艺术创作能力，俾使每一个人，用马克思和恩格斯的形象说法说，即每一个“有拉斐尔的才能的人”都有不受阻碍地发展的可能（《马克思恩格斯全集》第3卷，第458页）。

审美判断（*СУЖДЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ*）判定审美反映之特点的**美学范畴**：同逻辑上的概念判断不同，审美判断是关于对象的审美涵义的非理论性陈述，包括对它的评价；主体对现实和艺术的审美方面作出肯定或否定反应的方式之一。作为对审美现象的态度的语言表现（书面的或口头的言语），审美判断跟其他审美评价方

式——直接情感方式(例如,笑、眼泪)和实际行动方式(例如,消灭现实中的**丑**,或把**美好**体现于艺术作品中)是密切地联系在一起的。审美判断,作为主体对现实界外部事物的直接接触式的直接反应,带有深刻的间接的性质,因为这时不仅动用自己的精神经验、情感经验、感觉经验、本人的文化水平,而且也动用在审美规范、审美观点、审美标准、审美理想以及其他价值定向标的体系中固定下来的、在对现实的审美把握的历史过程中积累起来的人类共同经验。在历史实践过程中形成的审美判断的能力在审美趣味中表现出来。审美判断跟逻辑判断、概念理论判断不同之处在于:第一,表现为以主体为转移,其中包括以个人的审美趣味为转移;第二,可证明性相对地差一些。审美趣味的质量、审美判断的正确性不是由逻辑反驳来检验,而是在艺术文化的实践中来检验的。在主观唯心主义美学中,审美判断被看作没有客观内容的东西,它仅只表现一种偶然的偏爱,一种在没有理由的直觉的基础上或在一定情绪的影响下进行的选择,也就是说,审美判断的主观方面被夸大了。实际上,这导致否定**审美教育**的重要意义。在美学史上,最完备的审美判断理论是**康德**在他的《判断力批判》(1790)一书中制定的。片面地阅读它,不善于根据事实重新理解它的内容,这是许多哲学家和哲学学派暴露出来的通病。特别是新康德主义者,他们强调注意审美判断的主观方面和形式方面,而忽视康德对其独特丰富内容的天才猜测。现代马克思主义美学依据列宁主义的反映论,发展并深化了审美判断理论,把审美判断解释为认清实际价值关系的一种特殊手段。

审美评价 (*ОЦЕНКА ЭСТЕТИЧЕСКАЯ*) 确定某一客体的**审美价值**的方式,被意识到的审美感受的结果,而这种结果通常是通过"这是美的!"、"这是丑的!"以及诸如此类的判断类型固定下来的。一切事物和现象都属于审美评价的范围,这些事物和现象既可以是直接通过感性感受到的(看到的、听到的),也可以是由想象重新创造出来的,或者在人身上引起特殊情感反应(所谓审美感)的。与审美评价的更广泛的范围不同,艺术评价只涉及艺术作品。审美评价是审美感受过程的最终环节、总结。在这一过程中,对象是作为富有内容的形式(外部形式和内部形式)加以把握的,并且估计到对象的组织性、条理性、结构完整性的**尺度**。审美评价必须结合到从实用观点、道德观点、政

治观点出发对客体作出的评价。审美评价可以与实用评价相一致（例如，对建筑物作出评价时），或者同道德评价相符合（例如，对人的行为作出评价时），但也可以同它们发生矛盾（例如，在作出“这个人是高尚的，但是不美”或者“这件东西是有用的，但是难看”这样的判断时）。在评价某一客体时对客体的内容价值采取轻视态度会导致**唯美主义**——例如，这是一部分资产阶级知识分子的意识中所特有的立场，这种立场引起尤其要追求所谓“纯艺术”（**为艺术而艺术**）的愿望；相反，在生活中和艺术中忽视审美价值，则引起实用主义的、事务主义的功利主义——这种立场同样是荒谬的、片面的。培育全面发展的、和谐的个性，要求社会主义社会的成员形成的哲学-美学观点和价值观念能反映出在对现实生活现象和艺术现象作出多方面的和完整的评价时的需要。

审美趣味（*ВКУС ЭСТЕТИЧЕСКИЙ*） 指人按照快感或不快感（“喜欢”或“不喜欢”）来有区别地感受和评价各种审美客体，区分现实中和艺术中的美与丑，辨别**审美**和非**审美**因素，发现现象中**悲剧**和**喜剧**（**幽默**感）的特征的能力.在评价艺术作品方面，审美趣味具体化为艺术趣味。在美学史上，17和18世纪就已经对审美趣味这一问题发生了兴趣。法国启蒙思想家和**古典主义**理论家（**布瓦洛**、孟德斯鸠、伏尔泰等）从理性主义和规范主义立场上考察了审美趣味，英国感觉主义美学的代表们（**沙夫茨伯里**，**霍姆**和其他人）则从人的感觉中引申出了这一概念，但把它同道德联系在一起。与确认审美趣味普遍性的**哈奇森**和**伯克**相反，休谟强调了审美趣味的主观性。对这一问题的研究在康德的美学中占有特殊的地位，康德指出审美趣味的社会性与个体性的相互矛盾的性质，马克思列宁主义美学发展了俄国革命民主主义的思想传统（**别林斯基**和**车尔尼雪夫斯基**），把审美趣味看作一种社会历史现象，辩证地包含着阶级的和全人类的因素。个体的审美趣味是在人的审美经验中形成的一种审美定势，这种定势又加入新的经验中去，是每一个新的审美知觉、审美体验的中介。审美趣味是审美评价的主观标准，审美评价在某种程度上是直觉的（**审美直觉**），即它在情感上先于理性的审美判断。但是审美趣味的质量取决于反映在其中的主观评价在何种程度上符合于客观审美价值（**审美价值**）。好的审美趣味是一种从真正的美中获得享受、从情

感上弃绝丑的能力，也是在劳动、行为、日常生活和艺术中感知、体验和创造美的一种需求。如果人冷漠地、甚至以厌恶的态度来感知美并从**丑陋**的东西获得快感，那么这种审美趣味就是一种不好的、坏的和被扭曲的。审美趣味发达或不发达、广泛或狭隘的程度，被认为是对审美趣味的量的评定。审美趣味的发达程度取决于对审美价值的理解的深度，取决于发现审美价值所具有的意义的丰富性的能力。不发达的审美趣味在一定范围内可以是好的、未受不良影响的，但超出这一范围它就不可能用作审美价值关系方面可靠的方向标了。审美趣味的广泛与狭隘，在很大程度上取决于趣味评价可以触及的审美价值的范围有多么广泛，取决于人在何种程度上能够对不同的时代、不同的民族文化以各种不同的艺术种类和体裁所创造的审美价值充满感情地进行评价。审美趣味作为人的一种审美能力和审美需要，是个性的本质特点。这个特点的独一无二性也决定了审美趣味的特殊性。这种或那种趣味上的偏好取决于一个人的教育、习惯、性格、生活经验和交往。在好的审美趣味范围内，这一特殊性是完全允许的；“趣味无可争论”这一说法理所当然地适用于这一特殊性。扭曲的趣味或者露骨的粗庸不雅，歪曲了审美的实质本身，当是另一回事，不言而喻，对这些现象是不能容忍的。在这种情况下，关于趣味的争论完全是正当的，但这种争论要求诉诸象**审美理想**这样的审美评价活动的更加概括的因素来对趣味评价作出合理的论证。个人的审美趣味受社会制约，它是在周围环境、生活方式的影响下形成的。艺术对个人审美趣味给予很大影响，它作为艺术因素进入人们的日常生活和劳动(**环境的审美安排**)，天天发挥着作用，有时是觉察不到的。人的理想和世界观决定趣味评价的总方向。审美趣味与**时尚**这样的社会心理现象相联系是无庸置疑的。培养审美趣味是审美教育的任务之一。

审美文化 (*КУЛЬТУРА ЭСТЕТИЧЕСКАЯ*) 社会**文化**的专门化部分，它从社会保障艺术及审美关系的发展的能力的角度说明社会状态。审美文化是具有复杂成分的系统的构成物。审美文化的系统构成要素是审美态度和与之相应的审美价值系统。属于审美文化的结构功能要素包括：在社会上发挥功能的艺术价值的总和，审美关系和审美价值都在这种艺术价值中客体化；职业化和专业化的文化活动家群体，这种群体能保证他们

发挥功能；艺术价值的生产、大规模复制和交往的技术手段；处于社会监督之下，保证审美文化发挥功能和对它的控制的机构（博物馆、剧场、图书馆、学院、俱乐部等）。应当把审美文化的功能结构同它的组成区分开，后者是由独立的（或混合的）**审美活动**诸领域构成的。审美文化的核心是**艺术文化**，或者说是作为产生艺术价值和把审美价值客体化的活动的**艺术**。在审美文化的组成之中，囊括广泛的劳动阶层的**业余艺术活动**是**职业艺术**的特殊的旅伴。传统的**民间艺术**、**民间创作**是审美文化的业余层次，它们把审美文化同人民生活联系起来，同时又是充实职业艺术干部的来源。审美活动经常把各种社会实践领域吸收进审美文化系统。**建筑**自古以来就是审美文化的传统要素，它的基础是对人的空间环境的社会审美安排（**环境的审美安排**）。生产美学现在成为审美文化非常重要的要素，它包括**迪扎因**、对生产环境的审美安排和劳动本身的美学。在迪扎因中制订的安排技术环境的审美原则，也推广到对自然、天然环境的安排，自然环境的**景观**也获得了独立的审美价值。产生了应该在生态学和美学的接合部解决的问题的综合体（**生态学美学**）。审美文化也包括人们的活动的社会领域：日常生活、闲暇时间的文化（**生活美学**），体育运动（**运动美学**），**节日**等。在现代审美文化的组成中，大众传播媒介——广播、**电视**具有特别的意义，它们不仅实现着传播艺术价值的功能，而且创造经常起作用的信息-审美环境，这种环境把审美关系同思想政治关系联系起来，并且对公众的价值定向的形成起着重要作用。囊括各阶层居民的统一的**审美教育**是社会主义社会的审美文化十分重要的领域。审美文化不仅表明社会的特点，也表明个人的特点。人要成为审美文化的主体，就应当掌握在他之前形成的审美关系和审美价值系统。这个任务是通过审美活动解决的。作为社会的文化的一部分，审美文化是受社会制约的，同时它又具有传统和价值的一定的稳定性。在世界共同体的历史发展过程中形成并确立了审美文化的几种地区类型，它们具有相对的独立性（欧洲的、印度的、中国的、阿拉伯伊斯兰的、拉丁美洲的、黑非洲的等等）。资本主义的发展为世界文化的形成奠定了基础，但同时也给这个过程打上阶级局限性的烙印。在资产阶级社会中，艺术的发展伴随着从事物质生产的被压迫的大多数劳动者对审美文化的异化。在这个基础上

审美文化分化为为“有资格的公众”服务的“精英”文化和为“芸芸众生”服务的“大众”文化。在发展中国家里，资产阶级审美文化的这两个层次对这些国家的传统民间文化产生不良的影响。与此同时，在资产阶级国家和发展中国家中进行着审美文化民主化的过程，“因为**每个**民族都有被剥削劳动群众，他们的生活条件必然会产生民主主义的和社会主义的意识形态。”(《列宁全集》中文第2版第24卷第125—126页) 克服这些矛盾，要通过作为革命的社会改造的组成部分的文化革命。列宁制订了在俄国社会主义革命条件下进行文化革命的纲领。在审美文化领域内实现这一纲领，要求艺术面向人民的利益和需要；社会主义国家为每一个“有拉斐尔的才能的人”(马克思)的自由的艺术创造，为千方百计地把劳动者吸收到各种审美活动中去创造条件；使世界艺术文化的价值成为人民的精神财富。在这方面，千方百计地帮助提高文学和艺术在人民的审美教育、就其思想道德目标来说是人道主义教育的事业中的作用，是党的体现列宁思想的纲领性方针之一。

审美享受 (*НАСЛАЖДЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ*) 见**审美感**。

审美需要 (*ПОТРЕБНОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ*) 指人对审美价值的关注，人通过各种各样的活动形式，首先是通过艺术活动，在艺术中进行**审美**把握和创造的出发因素，在艺术中，审美因素是以最集中的形式表现出来的。审美需要属于精神需要这一类，虽然它发源于人类社会生活的物质领域。这是合乎规律的，因为物质需要从它最初的基本形式来看，是同人的精神方面的形成过程紧密相连的。审美需要建立在主体对审美客体的无私态度上。审美需要无私的思想在美学史上最先是在**康德**的审美观中提出来的。审美需要按其性质来说是包罗万象的和混合的（不可分割的）；世界和人在审美需要上是一个完整的统一体。由于不可分割的普遍性和以人的“类”因素为定向，按照**卢那察尔斯基**的想法，满足审美需要，就是能够“给人以最大乐趣”。审美需要作为创造性地感受世界和按照**美**的规律改造世界的最初推动力，有助于个性的自我创造发展和人的完美化。审美需要似乎是个性审美文化赖以建立的基石和依据，并且是审美意识结构中的原初成分。审美需要和审美感紧密相连；它对审美趣味和审美理想的形成发生影响，它反映在审美认识过程的

最后一举——审美评价中。在审美意识实际发挥功能的领域中，审美需要既有自觉的表现形式，也有不自觉的表现形式，后者主要指在情感上的表现。个性审美需要的形成，受情感方面的广泛范围的制约，从幼年时代开始，就要与真正的审美客体相遇，受到自然美的审美影响。以后在人的一生中，审美需要在质量上的发展一直在继续进行。审美需要的水平——不仅是个性审美文化的标志，而且是它的整个文化、它的“人的尊严”(**托尔斯泰**语)的标志。列宁格勒被包围的历史可以成为这方面的明显例证，那时疲惫不堪的人们挤满了音乐戏剧学院的大厅(Д. Д. 肖斯塔科维奇的著名的列宁格勒交响曲的首演式就是在这种条件下举行的)，挤满了各个剧场，从而确证了人身上的精神因素的不可战胜性。社会的审美需要和在类型上与它相结合的艺术需要，构成价值“力场”的根据，它在每一历史时期都指引着社会的审美文化和艺术文化的发展。

审美意识 (*СОЗНАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ*) 社会意识的一种形态，象其他意识形态(政治的、法律的、道德的、宗教的、科学的)一样，是现实的反映，也是从社会(这里即审美)理想的立场对现实的评价。审美意识是个类概念，表示它的表现多种多样，且又联结成一个统一的体系，这个体系具有开放的拼成的性质，由审美意识的一些互相渗透、互相补充的形式(审美感、审美趣味、直观、知觉、判断、价值、观点、理想等等)组成。被引进这个体系的、美学之外的意识形态——真理、道德责任感、正义——也能具有审美意义。马克思列宁主义美学在阐明审美意识的特征时所持的出发点是适用于特殊社会领域——即审美领域的反映论一般原则。审美意识反映的客体是“人的世界”(马克思语)，即已经由人的社会-文化经验所开发了的、自然的和社会的现实界。个人把这个现实界搬进审美计划，并以新的方式、从其丰富的生命表现和主观价值着眼，把它加以组织、强化并予以评价。审美意识的主体是整个社会或参加精神生产的阶级。审美意识作为一种社会意识形态，在价值关系中得到客观化。不过，这些关系只有通过具体个人的意识才能实现，同时并为新的意义所丰富，而在个人意识之外这些关系是不能存在的。而被人格化了的意识形态——感觉、直观、知觉、表象——则只有在已经形成的审美关系体系中跟价值发生了一定的关系，才能够具有审美意义。

譬如，И.И. 列维坦所发现的俄罗斯中部风景的**美**就可以理解为社会上已经成熟的**审美需求**与审美观念在他作品中的客体化。它只是通过个人的意识才获得了审美价值的意义，是个人领会了它并以自己的生活经验丰富了它。艺术价值，没有在个人审美感觉中被体验过，就会失去自己的意义。"审美意识"概念跟**审美活动**概念是互相关联的，并且是后者的精神、观念方面。而活动本身则是生产和实现审美意识的工艺手段。能把审美意识的特点最贴切地再现出来的形式是**艺术**。在艺术中，**艺术家**的意识(**构思**、**思想**)物化为艺术作品，取得外在于个人的存在形式和普遍的意义。但是，作为精神的形成物，艺术只有通过审美意识才能发挥职能作用（即被思考、被实现和被理解）。与此同时，审美意识，相对于审美活动和艺术而言，具有某种独立性，具有一种能把它从其他社会意识形态当中区别出来的特征。首先，审美意识从不完全与日常意识断绝关系（一个人可能有一个不发达的、但却是良好的、以其生活经验为依据的审美趣味)。不过，审美意识和囿于实际利益的日常意识不同的地方，在于它没有利害关系考虑，在于它把握现实的广度，包括社会实践尚未触及的现象，在于它完整地、"完善地"反映世界的能力。拥有高度概括力的审美意识总是表现在形象的具体感性形式中，这个形式把想象力补充和改造了的关于客体的观念、从审美理想的立场出发对客体的评价、以及高度的精神享受感联结在一起。审美意识作为一种社会意识形态，不仅反映社会存在，而且也对社会存在的发展给予反作用。审美意识不仅能提供所希望的或不希望的世界的真实而有价值的形象，而且能提供"所需要的未来"的形象模型(**艺术中的预示**)。这种形象模型能培养个人以改造现实为目的的、带感情的意志定向。

审美知觉（*ВОСПРИЯТИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ*） 一种审美活动，它表现为对作为审美价值的艺术作品进行的有目的的完整的知觉，这种知觉还伴随以审美感受一些研究者用"艺术知觉"来表示这一过程。不过这样一来，职业性地艺术地欣赏艺术作品与原则上非职业地知觉艺术作品之间的差别就会消失、就会不引人注目了，这后一种知觉具有公开的性质，包括主体的生活经验、审美趣味和价值取向.所以，在这种情况下，使用审美知觉这一概念，要更好一些。当主体面临的是亲自发现现实界诸现象的

审美价值时，那么“**审美直观**这一概念，则能更精确地表达对现实界诸现象的知觉的特点。审美知觉不是艺术作品在意识中的简单的再现。这是一个知觉主体共同参与、共同创造的复杂过程。审美知觉不是工艺性的，并且是按相反的方向运动的：即从对结果(整个作品)的知觉到其中所包含的思想，这一点使得审美知觉不同于艺术家——即艺术作品的创作者——的审美活动。艺术作品并不是直接赋予知觉主体的。在作品和知觉的主体之间总是存在着审美**距离**——即这样一种意识摆在知觉主体面前的只是现实的映象，而不是现实本身。**列宁**特地标出了费尔巴哈的这一思想。为了克服这个距离主体对艺术作品必须有特定的心境(**审美定势**).既觉得这件作品似乎就是现实，同时又不能忘记它的**程式化**(例如，在文学故事中，讲述者一目击者的叙述方式就揭示和利用了审美知觉的这一特点)。由此可见审美知觉已含着矛盾情绪：知觉的主体既相信、同时又不相信所描绘的东西的现实性。审美知觉在很大程度上取决于艺术作品，艺术作品不仅是艺术信息的主要来源，而且也提供“阅读”艺术信息、和把它“翻译”成主体的情感——形象结构的方法本身。审美知觉的复杂性受制于这样一种情况：作品的思想不能译为口头的、语文概念的结构（按照海明威的形象的定义，思想犹如7/8埋入水中的冰山）。**象征主义**就是自己的理论建立在这一点上，它断言美学思想对于日常意识说永远是隐蔽的。不过，在艺术本文中，在表现手段的体系中总是包含着使人能够破译其隐秘含意的秘码。要深入到艺术作品的意蕴中去，也依赖于主体的**审美能力**，依赖于他的审美感觉的发展程度。审美知觉的选择性和深度取决于社会的文化状况和个体自身的一般文化潜能，取决于个体价值取向的体系。审美知觉的产品是第二性的形象与意义，它们跟作者所考虑的形象和思想既相符又不相符。按照诗人的话说：“书应该由读者来演，就象奏鸣曲那样……”。在审美知觉过程中可以区分出几个关键时刻：感受艺术作品的定势，与艺术作品相遇时的初步情感；从作品中体验出所期待的形象时的快乐，在联想（艺术联想）到跟主体自身的生活经验与文化经验相符合的表象的基础上形象的发展。由于艺术形象有时候并不完全与主体的期望相吻合，所以，体验总是采取独特的游戏的形式：将“他人”的艺术形象据为己有并进行移情，将自己的体验“移植”其中。当

艺术信息实际上超过了主体的期望时，审美知觉就会或者遭到破坏（主体把艺术作品评价为奇怪的、乖张的、荒谬的和丑的东西），或者在想像力紧张工作的基础上主体形成新的形象感受，在这种新的形象感受中，艺术家编织在作品中的思想仿佛是重新产生、重新展现出来。审美知觉的这一最高阶段伴随着深刻的审美感受，可以随在亚里士多德之后，将这种审美感受描述为净化。具有反思性质的**审美判断**则是完成审美知觉的过程。审美知觉并不总是展开的形式表现出来。它可能停留在初步情感阶段或体验惯常形象的水平上，但也可能上升到高度紧张状态（震惊），这时主体不仅体验到因意蕴展现在他面前而产生的喜悦，而且也体验到由于这一发现的行为本身而产生的喜悦。

审美与伦理（*ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ЭТИЧЕСКОЕ*，来自希腊文 *aisthētikos*——进行感觉的、感性的，和 ētos—风俗、习性、本性） 社会生活现象的两个特殊领域、对这些现象进行评价的两种形式；它们具有相对独立性，又互相紧密地联系着，这种情形表露在人们之间的相互关系中、人（社会集团、阶级）的艺术观点、见解中。审美与伦理的相互联系属于**艺术**历史发展的基本规律性之列，这些规律性决定并表现艺术的社会职能与社会意义。审美与伦理的相互作用（“相互渗透”）最明显、最直接地表现在社会精神生活现象中，表现在个人的行为举止中。任何社会现象、人的活动的举止或动机，通常都同时具有审美的与伦理的意义（价值），并能够一方面作为美或丑、另方面作为善或恶来评价。审美与伦理的客观（肯定或否定的）标准是统一的，因为不存在什么孤立的现实“审美属性”，也不存在什么特殊的、具体而孤立的道德“事实”。道德的和审美的价值是人这种社会-历史的生物的需要、能力和目的在道德意识和审美意识中的反映，即这样一些需要和能力的反映，这些需要和能力是在人的活动和认识的任何一个领域中——在劳动和日常生活中、在科学和政治中、在艺术和行为中实现的。总的客观前提的存在使得审美与伦理的相互联系成为内在的有机的联系。譬如，审美评价是对作为类存在物的人的精神与肉体潜力、创造能力的评价，因而可以用于社会生活的任何一个领域，其中也包括道德-伦理领域。审美评价完整地把握对象或现象，因此要求首先弄清它们的伦理意义，并以此作为自身的必要条件。而伦理则包含着

作为审美出现的前提。这是由道德(它以自己的影响和作用包罗了人的生命活动的所有领域)的"无所不在性"决定的，也是由个人在自己的生活实践中实现道德规范和道德指令时的直接性决定的。这两个领域的内在的近似性在象**崇高**、**卑劣**、**英勇**等这样一些概念在意义上的统一性中得到反映，在这些概念中对象或现象是同时从审美的立场和伦理的立场来把握、来评价的。不过，在社会生活和艺术中，审美与伦理的相互关系往往表现得更加复杂、更加矛盾。由个人行为中、人间关系中本质与现象、内容与形式的不一致决定的种种情况正是如此。我们对某一行为的道德意义作出肯定评价时，往往有意地不问其外在表现形式。或者，在从是否遵守礼仪规范的角度描述一个人的行为特点时，而不触及个性道德发展的一般水平。审美与伦理之间的矛盾可能是这样一些情况的结果：1)畸形的社会条件，譬如，在资产阶级社会中，美与善常常互相排斥，或者反常地结合在一起：罪恶、不道德自认为具有肯定的审美意义，而美则没有自己的伦理内容；2)个性的片面发展、片面教育，譬如，诱人的外表或风度与道德上的空虚、对人冷漠并存。或者，公认的道德规范也遵守，但是给人看的、虚伪的，这就会引起周围的否定性审美评价。诸如此类矛盾的克服只有在共产主义理想的基础上才是可能的，共产主义理想把为个性全面而完整的发展创造一切必要的条件作为自己的目的。在艺术创作领域，审美与伦理相一致的思想体现在**艺术与道德**的相互关系中。人们公正地把艺术叫作"美学的道德学校"(**赫尔岑**)，它是理解道德问题的意义、宣传社会(或阶级)的道德理想、对人进行道德教育的独特的、因而也是不可取代的手段。道德问题构成艺术作品内容的最重要部分；艺术创作的审美价值和人道主义功能在不小的程度上决定于**托尔斯泰**所说的艺术家的"道德方向"；作者对所选**主题**的艺术分析以及主体的具体实现是在审美评价与伦理评价的特定统一性的基础上进行的。在马克思列宁主义的理解中，艺术与道德的统一既不意味着把二者混为一谈，也不意味着一种社会意识形态吃掉另一种社会意识形态。从这一点出发，社会主义艺术的美学既坚决拒绝道德说教者的艺术论，也坚决拒绝"无道德的"艺术论。前者把艺术的任务与道德的任务、艺术家的目的与道德家的目的等量齐观、混为一谈，用教育作用、赤裸裸的说教偷偷换掉艺术

的伦理意义，而艺术的伦理意义跟艺术的审美价值本是不可分割的。后者则把艺术与道德作为两个互不相容、互相排斥的领域对立起来，或者为了美而“牺牲”伦理，使美成为没有道德内容、没有精神-人道内容的东西(即所谓“纯”艺术和各种各样的伪现实主义艺术)。真正艺术和真正道德的目的归根到底是一致的；它们之间发生冲突的原因并不象某些人所认为的那样在于艺术的本性，而在于它们的主体——即人、社会个体——存在和发展的现实历史条件。艺术作品的伦理内容与意义不能归结为对道德观念、规范、冲突的形象说明；它决定于艺术在根据进步社会理想制定和改进道德规范方面所起的作用以及艺术家在这方面的能力。同时审美原则本身(美与**艺术性**)也具有伦理价值。提高人的道德水平——这就是社会主义艺术的崇高目的和使命。

审美直观 (*СОЗЕРЦАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ*) 从主体的审美定势的角度对现实界种种现象的直接而完整的视觉(**审美定势**)。这种直接性表现为：主体自身寻找自己的直观对象，为自己去发现对象的审美价值，并且，不仅从直观对象、而且还从过程本身得到享受，在其中实现自己的潜在**审美能力**。包括审美直观在内的直观问题很早以前就引起哲学的注意。在唯心主义哲学中，直观被理解为直接地、超感性地看出真、善、**美**(**柏拉图**路线)，或者被理解为仅以主体能力为转移的感性**直觉**(**康德**)。毫无疑问，直觉因素在审美直观中也象在其他意识形态和创作活动中一样，是有意义的，但是它并不能完全地表现出直观的特点。在马克思主义以前的唯物主义哲学中，直观被看作镜子式地反映客体外在特质的消极过程。**马克思**揭示了这类解释的局限性，他强调指出：对象在这里只是从客体的形式去理解，“而不是…当作**人的感性活动**，当作**实践**去理解，不是从主观方面去理解”(《马克思恩格斯全集》第3卷，第3页)。因此，把审美直观解释为精神审美活动的一种独特形式、即主体自由选择直观对象时的一种能动的创造过程，是合理的。尽管它也可能已经被“别人的”意识从审美角度评价过了。艺术家B.A.法沃尔斯基断言：“花的最高表现是玫瑰”，我们对此表示同意，一次又一次地反复欣赏玫瑰。但这也可能是个一点也不引人注目的对象，或者是个因司空见惯而不再显眼的现象。审美直观的主体每一次都仿佛是去给自己重新发现出它们的审美价值。和科学观

察的方向性与指定性不同，审美直观具有自由的、联想的性质（**艺术中的联想**）。它仿佛在现象的表面滑翔。但是，用**歌德**的话说，它也有自己的深度和力量。审美直观能把这些现象的最佳方面记下来，从中见出合乎目的的种种**比例**的完美、生命力量的闪耀、美的登峰造极、激情热烈奔放的极致、新生事物喷薄欲出时那几乎不可捉摸的瞬间。但是，对世界的这类视觉需要主体付出巨大的思维劳动。歌德曾着重指出："……我的直观本身就是思维，我的思维就是直观"。审美直观的能动性还表现于：主体每一次都得去克服陈规旧套、宗教禁忌和思想框框这些障眼物，它们妨碍人见出对象的独具一格的本质，使人不能对对象的丰富多采和千变万化感到惊讶。在审美直观中，我们的目光（听觉）并不去辨认事物的惯常的特征或便于称呼的、代替它们的标签，而是去寻找出人意外的投影比，在这种投影比中能微微露出对象的秘密意义以及它跟世界的包罗万象的联系，尽管这些联系也可能是脆弱的。在审美直观的过程中，不仅进行着对世界的认识，也进行着人的自我认识和自我完善，人在与世界发生亲密无间、纯为私交的关系时，也在学习着掌握现实界的事物和现象，不仅是由于需要它们而掌握它们，而且也按照它们自身的外貌、即"按照美的规律"来掌握它们。审美直观是作为**审美意识**的基本框架而进入审美意识结构的。它是艺术创作所必需的起码水平，由于它，才能够达到艺术形象的丰富多采和与现实息息相关。法国画家A.马蒂斯写道："对于艺术家来说，创作开始于视觉。看见——这已经是需要努力的创作举动了"。但是，审美直观也可以作为精神审美活动的一种独立的形式而保持其意义，这种形式在一系列东方国家（中国、日本）的审美文化中得到特殊的发展。培养审美直观的能力是**审美教育**的最重要任务之一，它在现代生态环境的情况下特别迫切。对审美直观在培养和谐的人方面的意义予以重视的，有**卢梭**、**歌德**、**罗蒙诺索夫**，今天则有M.M.普里什文、K.Г.帕乌斯托夫斯基等人。

审美直觉（*ИНТУИЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ*，晚期拉丁文*intuitio*——直观）直接发现隐含在现实界的现象和艺术作品中的价值意义，通过审美知觉、审美评价和创造性的幻想活动认清这一价值意义。唯心主义美学由于把直接性因素绝对化而把直觉同理性的（以判断和推理为中介的）意义对立起来。

例如，在**施本格勒**的追随者**柏格森**的非理性主义美学中，直觉，包括艺术直觉是认识的最高形式，是一种没有私心杂念的神秘主义的直观，是主体同特殊的客体——世界的活动的精神本质的完全融合。直觉同由实际需求产生的理智相对立。在柏格森看来，直觉同时也是无意识的，本能-形象的创造原则和动因。在**克罗齐**的直觉美学中，也强调同唯一无二、不重复等概念相反的非逻辑直觉的创造、构成作用。马克思列宁主义美学高度评价直觉在审美活动中，特别是在艺术创作中的作用，但对这一现象的神秘主义的、形而上学的解释持否定态度。对直觉的非理性解释被实验心理学的结果，特别是Д.乌兹纳泽学派关于“定势”心理学(**审美定势**)的材料所推翻，这些材料证明了在个人的创造活动中，意识的、理性的因素同非意识的心理过程之间的紧密联系。直接地审美感知现实界和艺术作品的能力和有效地、创造性地想像的能力是以个人的以往的全部经验，以他贮存的印象，文化水平，以及审美主体所处的社会关系的整个体系为中介的。在直觉中以扬弃的形式体现了预先的思想活动的目的和结果。同样，直觉作为对艺术作品的审美知觉或创造幻想的表现，不论对艺术价值的创造者，还是对感受这些价值的主体和大众的意识的进一步活动都有促进作用。直接和间接、感性和推论、情绪和理性、单一和一般的辩证法能避免把直觉同审美意识的其他机制形而上学地对立起来。

神奇 (*ЧУДЕСНОЕ*) 1.美学概念，它所把握、所表现的是现实中或反映现实的艺术世界中那些尚未认识的、不能用自然与社会的某些规律说明的、因而是神秘的和难以猜测的、令人惊讶和赞叹的现象。神奇是**神话**的艺术结构所固有的，它把**幻想性**的那个同人的最明媚最乐观的期望联系在一起的方面从幻想性的领域中突出出来。神奇出现在童话或传奇故事中，它表现人的这样一种信念：即使在周围世界的无情逻辑使人根本不可能指望有圆满结局的情况下，事态还是有可能发生幸运的转变的。艺术与美学中的神奇跟宗教奇迹不同的地方在于：神奇不是彼岸力量干预的结果，而只是揭露现实本身的潜在的可能性。对神奇的感受给人以快感，同时还引起困惑、惊讶，有时候则是欣喜万分。2.最高级的审美评价之一，它表示所描绘的现象独具一格地“昂扬”于其周围平庸世界之上。神奇是揭露**美**的一种方式，美就在于它所标志的那个对象轻松地和出

乎意料地高飞于它周围所有苍白、平庸、平平常常的东西之上。把“神奇”概念引进科学日常生活并对它进行了初步研究的是**狄德罗**，他认为，神奇应该成为艺术的重要目标，它决定着**艺术家**作品的沉思性。依狄德罗看，对于揭示美好来说，神奇的、绝妙的情节是很重要的。

生产的美学　（*ЭСТЕТИКА ПРОИЗВОДСТВА*）　见**生产美学**。

生产美学或劳动美学　（*ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ ЭСТЕТИКА ИЛИ ЭСТЕТИКА ТРУДА*）马克思列宁主义美学的一部分，研究社会生产系统内审美活动的特征。虽然在美学思想发展的早期阶段，生产美学没有被划为独立的部门，但在苏格拉底的谈话、**亚里士多德**的《诗学》、维脱鲁维的《建筑十书》等等中就已经触及它的某些问题了。文艺复兴时期的美学也没有在艺术和物质艺术文化之间作出结构的划分。在资本主义分工的条件下发生艺术活动和实用活动的两极化。**康德**在《判断力批判》中确定了这一过程。在康德之后，资产阶级古典美学主要是作为艺术的哲学发展起来的。生产系统中审美活动的问题被排除出去，或者被看成是实用性的问题。但是，在19世纪中期，文化的两个方面——物质方面和精神方面之间的脱节现象非常厉害，以致当时美学思想的许多代表人物（**У.莫里斯**、**罗斯金**、**泽姆佩尔**）都出来批评这一状况，并提出从审美上把握物质生产的条件和产品的要求，从那时起，物质-艺术文化理论和传统美学就同步发展起来。在19世纪末，这一理论成为**功能主义**的理论。它的基本原则是确立制件的美直接依赖于它的功能结构完美的程度。功能主义力求物质文化和艺术文化一体化，使物质领域内形态形成的原则具有普遍意义，不合理地把这些原则推广到艺术中来。审美活动的新样式——**迪扎因**的出现，使马克思主义美学必须对它作出理论理解，必须考察物质生产系统内审美活动的特征。在这个基础上发生美学对象的扩大，并在美学结构中分立出一个特殊部分——生产美学，它包括美学科学的一整套一般理论性问题、特殊性问题和边缘性问题。生产美学从具体历史方面来考察物质-艺术文化形成的规律性：劳动在审美活动发生时的作用，审美因素在劳动中的发展；在文化发展的早期阶段审美活动和实用活动的混合性质；**手工业**是物质生产系统内审美活动的第一个形式，手工业的审美原则与**民间**

创作的共同性；在工场手工业生产基础上实用艺术的发展；资本主义的分工和机器生产的非审美化；从审美上把握新技术以及迪扎因的出现；资本主义生产体制下和社会主义条件下的迪扎因发展的规律性。生产美学从结构方面研究物质生产系统内审美活动的特征：艺术创作的方法和形态形成的原则，它们受物质生产的任务和因素的制约性；审美活动的产品，它的工具功能和符号功能，它的语义方面和审美方面，审美价值的标准，产品的**美**和有用的相互关系，**环境的审美安排**，**风格**问题；物质-艺术文化的“消费”特征，这种消费对**公众**的审美趣味和在社会中占统治地位的**审美价值**体系的依赖性。生产美学也提出了一系列与艺术理论紧密相连的问题：艺术和迪扎因的相互作用，艺术对美学原则和艺术创作的方法的形成的作用；技术对艺术的影响，尤其是对发行手段和大众传播手段的影响；艺术、科学和技术一体化以及建立统一的社会审美文化的问题。生产美学和技术美学不是排斥，也不是代替，而是彼此互为前提。技术美学向生产美学提供具体材料，而生产美学对于技术美学来说表现为方法论。

“生产艺术”论 （*“ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ИСКУССТВА” ТЕОРИЯ*） 20年代在苏维埃俄罗斯形成的美学社会学观念。它预示了审美活动的新部门的蓬勃发展和优势，而这些新部门是与社会性和实用性的有益物品的高度工业化生产相联系的。它还把未来无产阶级艺术看成特殊样式的工业。“列夫”（“左翼艺术阵线”）的理论家Б.И.阿尔瓦托夫、О.М.勃里克、Б.А.库什涅尔、Н.С.塔拉布金等人制定了这一观念。在阿尔瓦托夫的书（«艺术和阶级»、«艺术和生产»、«论鼓动性艺术和生产艺术»）中对这种观念作了最充分的表述。“生产艺术”论是对社会主义革命提出的艺术广泛民主化、艺术与新生活和一般社会建设相接近的任务的特殊反应。但是，“列夫”的理论家们按自己的方式来解释这一历史任务，他们把这一任务的解决同宣传社会-技术合乎目的性的美学、同鼓励**结构主义**联系起来，因为结构主义的实践给现代**迪扎因**的历史带来了最初的和很重要的贡献。把结构主义当作支柱，把结构主义看成用于实际功能对象的形态形成的新的职业创作方法，参与制定结构主义的原则等等——所有这一切都是“生产艺术”论的历史功绩，并为把“生产艺术”论评价为现代**技术美学**

的先驱提供了某种根据。从更广泛的方面来看，这种观念的意义在于，它是我国超越传统美学（"美艺术的哲学"）范围之外、从而扩大美学科学对象的最初理论尝试。但是，在革新美学的时候，这些"生产者"不免也有严重的失误和矛盾。这表现在：一方面，简单化地解释艺术（"环状艺术"、"幻觉艺术"等等），甚至否定艺术是独立的、具有自我价值的审美活动，而另一方面，又夸大新的审美活动——**迪扎因**的作用，认为迪扎因是改造全部生活（即"生活构成"）的工具，这就使"生产艺术"论带有审美空想和社会空想的色彩。

生成美学（*ГЕНЕРАТИВНАЯ ЭСТЕТИКА* 来自拉丁文*generare*——生育，生成） 一种指导"机器艺术"实验的应用理论。生成美学与**信息美学**有内在联系，是信息美学的一个分支，并具有明显表现的工艺学方向。对作为信息美学特别部门的生成美学的论证是在生成美学的代表人物（M.本泽和З.马泽尔等人）的著作中作出的。生成美学的任务是详细研究审美客体（**人为产品**）的结构程序和算法，并借助电子计算机来实现这些程序。用程序控制的办法来生产审美典型的符号系统、即带有审美信息的符号系统（**审美符号**），作为生成美学的最直接的目的，对于信息美学来说，则是将控制论原理推广应用于艺术时是否卓有成效的一种检验方法（艺术作品是消息、是它进行形式化描述的可能性等）。生成美学的出发点是从沟通的角度解释创作过程，并确认其中存在着概念的阶段和具体实践的阶段，以及在用符号程序系统和技术安排系统来实现创作构思时所必然有的中介性。除存在着一般的生成美学外，还存在着具体的生成美学（"生成格拉费卡"，"生成音乐"等）。

升华（*СУБЛИМАЦИЯ*，来自拉丁文*sublimo*——使变得高尚） 将一部分精力从龌龊的、社会与文化不能容许的目的转到高尚的、社会与文化可以容许的目的。升华的思想在德国作家Г.容格·施蒂灵发表于1785年的一部著作中、以及在德国哲学家**叔本华**和**尼采**的著作中都找到了反映。在19世纪末一20世纪初，关于人与文化的心理分析学说的创立者**弗洛伊德**广泛地使用了"升华"这个概念。在他的艺术理论中，升华被看作创作过程、艺术作品、整个精神文化的主要源泉和第一原因（**弗洛伊德主义与艺术创作**）。依弗洛伊德看，升华的意义在于：天生的嗜好（性欲）转为远离性满足的另一种目的，而本能的精力

则改变为道德赞许的和符合社会审美规范的精力，特别是跟艺术创作相联系的精力。按照这种理解——即认为人的天生嗜好及其明确目的有可能转为高尚的目的，心理分析派对艺术的解释也就接近于把无意识的东西在创造艺术价值时的活动加以绝对化的作法了。例如，弗洛伊德的追随者、德国心理学家O.兰克和Г.萨克斯认为，所有时代、所有民族的典范之作都是取自"俄狄浦斯情意结"(幼儿时期对异性父母产生的性欲)的被升华了的本能力量。另一位德国心理学家B.施泰克认为，任何创作都是"被升华了的情欲"。诸如此类对艺术的解释在许多现代西方艺术理论家、文艺理论家、艺术界知识分子代表人物的著作中找到了反映。心理分析派的升华理论认为，艺术地把握世界是一种带有性欲性质的原始嗜好的被改造了的精力，这种理论归根到底是把社会性的东西归结为生物性的东西。它既不能说明整个艺术的特点与特征，也不能说明艺术创作过程的特点与特征。升华的机理，作为解释艺术创作的形形色色的原则之一，可以用在这样的场合，即当作者想把自己的个人亲身感受作为在艺术作品中认识和反映的对象的时候。不过，把艺术创作仅仅归结为升华，而忽视艺术与时代性质的联系、忽视人们生活的社会历史条件对艺术地把握世界的方式与方法的影响，那是错误的。

生活美学 (*БЫТА ЭСТЕТИКА*) 人对现实的审美关系的表现的基本领域之一，这种审美关系是直接在日常生活中实现的：人的仪表,衣着和举止的修养,对物品、住所的态度。各个不同国家的人民、社会阶级和集团在他们的历史发展中的生活文化的材料证据，揭示了人们关于对象世界、审美趣味和社会理想的美的审美观念的统一性和多样性。生活文化是人在居住环境和社会环境中安排生活的功能、经济、社会和审美的标准和条件的统一，它表现为人们对世界的审美感受、人们的审美文化形成的基础。所以，生活文化的形式在科技进步和社会进步的影响下发生的变化，不是一次性的，不是全部发生变化，而是逐步地和连续地发生变化的，同时一些成分陈旧过时，完全被抛弃，另一些成分则发生变形，还有一些成分在过去根本不存在，它们是随着人们的新需要、技术可能性的出现而产生出来的。在生活美学中对所发生的变化、对过去的物质遗产的态度制定出评价标准，这些过去的物质遗产以功能上和审美上改变

了的形式卷入新的生活文化(例如,旧建筑物的功能发生了变化,室内家俱、日常生活用品按新的方式加以修复和利用,这些东西的艺术价值超过了原先的实用价值,其中许多东西成了收藏对象和博物馆的陈列品)。生活美学接触到的是审美意识中个别和一般、直觉和理性、各种艺术文化的相互作用、生活方式和风貌、**传统和革新**、**民族性和国际性**、**时髦**等等表现。生活美学可以使人们确定人们需求的发展与满足这些需求的物质条件的关系,并且从这一点出发来培养审美趣味,决定艺术和艺术创作者——**艺术家**直接对周围生活发生影响的任务和特点。生活美学与**技术美学**、**生态学美学**、**环境的审美安排**、**审美教育**紧密相连,它是物质文化和艺术文化一体化的有效手段之一。

生命哲学的美学 (*ФИЛОСОФИИ ЖИЗНИ ЭСТЕТИКА*) 19世纪末—20世纪初一个同名的资产阶级哲学流派的代表人物(**尼采**、В.狄尔泰、Г.西梅尔、**柏格森**、**施本格勒**等人)的美学观点。生命哲学的美学所持的出发点是把现实理解为"生命之流",把包括审美现象在内的所有文化现象理解为"对生命之充实的体验"的特殊形式、这个原始实在的独特的表现形式。"生命"就其基础与本质而论是非理性的,只有借助于非理性的、直觉的方法才能理解它,而这种方法是跟抽象机械论的、抽象图式化的理智方法相对立的。对于生命哲学的美学来说,有代表性的一点是它特别注意创作过程的直觉-无意识基础,是它诉诸**神话**、把神话看作人的本能本质的表现(例如、尼采哲学中为古希腊罗马的"悲剧性神话"所作的辩护,他关于"狄俄尼索斯"与"阿波罗"原则是一切艺术的神话学基础的学说)。在生命哲学的美学中,"理解"的方法(狄尔泰)、"感悟"、直觉的方法(柏格森)成了完整地理解精神文化现象、分析艺术作品的主要手段。艺术被解释为完全摆脱了任何社会限制与利害关系的艺术家的原始直觉的不受任何东西制约的表现,它在生命哲学中具有特殊的地位,这种地位有时候依据的是浪漫主义者与**谢林**的观点。艺术**象征**是完整的自发形成的有机精神过程的表现形式(施本格勒关于第一现象、关于"文化灵魂"的观念,柏格森关于"原初直觉"的学说,这种直觉是后来的所有直觉认识形式得以展现的基础)。生命哲学的美学认为艺术的价值在于它直接表现生命、把人纳入整个生命之流的能力。这一方面导致把美学生物学化,另方

面则导致泛唯美主义、导致把人与现实的审美关系绝对化，这样一来，艺术就被宣布为对科学、道德以及其他意识形态起主导作用的东西，艺术成了其他领域创造性活动的榜样。唯**美主义**还表现为：阐述哲学理论本身时，生命哲学的信奉者们也用艺术形象，并且还运用了象征-形象手段、**隐喻**与**寓喻**，跟传统的概念性叙述方式（尼采、施本格勒、柏格森）截然不同。因此，在生命哲学的美学中可以明显地觉察到特殊的表现手段问题、建立新的、能表达非理性实在的语言问题。在解释艺术时的不合逻辑和非理性主义归根到底使生命哲学的美学实际上否定了艺术的认识作用，并把艺术理解为催眠暗示的方式（柏格森）。生命哲学的美学对当代**现代主义**的美学理论、对象**征主义**（尼采是其创始人之一）、**超现实主义**产生了一定的影响；它奠定了**精英艺术**论的理论基础，是20世纪所谓"心理小说"、"意识流"文学（M．普鲁斯特、Дж．乔伊斯等人）的来源之一。

生态学美学 （*ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА*，来自希腊文*oikos*——住处，所在地）从人与周围自然界的辩证相互联系着眼来考察美学基本问题的现代理论。在生态学美学中，人是生物圈不可分割的一部分，也是对生物圈进行历史改造、并同生物圈一起对自身进行改造的一支积极力量。在20世纪科技与社会革命条件下发展起来的生态学美学的特点是在研究城市建设与**建筑**、实物空间环境艺术设计及**艺术综合**的倾向和创作原则时持环境观点。生态学美学的出发点是：可在人的实践过程中培植的自然界，以及可重新制造的物质文化（建筑物、运输工具、通信工具、家具、服装），反映社会对周围世界的关系并创造时代的风格，是个多层面的环境系统。随着物质文化的发展，一代代的新人得到的是个越来越复杂的环境遗产，这份遗产是在另一个时间、根据已经过时的功能创造出来的。一代代的新人改造这个环境，使它适合新的生活需要，否定或减少以前的历史风格的影响。在这种情况下，生态学美学表现为评价物质文化遗产的历史生命力的标准。现代建设日益扩大的规模，为防止全球性生态危机而进行的保护和恢复现有自然环境的、日益频繁和目标明确的种种尝试，在70—80年代使生态学美学问题具有了现实意义。在建筑领域，生态学美学强调注意：一批又一批新居民点、新工业区的出现不仅能破坏自然平衡，而且能影响社会的历史文化发展。

居住环境的日益复杂、它在技术与信息上的丰富性的日益提高，影响着人的人类学素质以及与人有关的生物界。为了消除不利因素，在居住环境、人的知觉选择、适应等方面系统地确定方向就起着越来越重要的作用。生态学美学研究人的直接和间接联系，研究这些联系的社会-审美方面。它们在结合着对生态学因素的考虑、对未来环境进行综合艺术设计的过程中被预测和实现出来。这种设计活动的目的是把造型艺术（**塑造**）和建筑的所有形态在城市环境和农村环境中加以综合，同时并考虑到人的生存的那些最富有民主精神的大众问题。生态学美学注意现代人对周围环境的影响的全球性质，并确定美与丑观念、审美规范与审美趣味观念的变化以地理条件、地区条件及文化历史条件为转移。生态学美学对日常的实物形式与艺术形式也表现出兴趣，这些形式是人们的生活方式与感受世界的方式的物质基础。

施本格勒，奥斯瓦尔德（*Spengler, Oswald* 1880—1936）德国社会哲学家，**生命哲学**的代表人物，具有保守民族主义倾向的政论家。施本格勒式的生命哲学十分讲美；就哲学上艺术上的思想风格说，施本格勒接近**尼采**，后者把哲学变成一种智力罗曼学。T．曼把施本格勒的主要著作《西方的没落》（第1—2卷，1918—1822）叫作精神的长篇小说，这并不是偶然的。"生命"概念在施本格勒那里呈现为生物学联想与审美联想的综合体。他企图"从内部"了解生命，便以心灵的"自古以来就有的感受"（"原始感受"）为出发点，这种感受决定着因生命而充满活力的机体的特点。因为，自古以来就有的创作感受"活动"的结果，依他看，就是"原型"（"原始象征"、"原始现象"）——发展中的机体的"颗粒"。虽说施本格勒力图了解"生命"本身、包括生命的植物形态与动物形态，实际上他的思想是以"人的灵魂"为方向的；人的个体的个性他认为是**文化**的具体历史的表现。在否定关于全人类文化的传统观念时，他把文化分裂成一系列谁也不依赖谁的、闭关自守的、不能互相渗透的个体文化，其中每一种文化都是从不可重复、独一无二的"原始感受"中衍生的：埃及文化、印度文化、巴比伦文化、中国文化、希腊罗马文化、拜占庭阿拉伯文化、马雅文化、觉醒中的俄罗斯西伯利亚文化。"自己的"文化向人提供一个对他来说是唯一可能的"感受生活"的方式；依施本格勒看，他只有在特殊的情况下，即当他借助

于“相一致的”哲学-艺术**直觉**深入到异己文化的“原始感受”中去时，才可能理解异己的文化。这样，就向人提出了一种用以理解文化的方式，这种方式也就是**浪漫主义**美学建议的用来理解艺术作品的方式。这样一来，“文化哲学”也就变成了长得过于肥大的美学。每一种文化，依施本格勒看，都有自己的发展速度和给它划定的生存时间——1100年。施本格勒制定了一个以生物学为准的阶段图，每一种文化在此时限内必须经历这些阶段：从诞生，经过青年期、成熟期、老年期，走向死亡。在每一种文化的生命中，施本格勒分出两个主要的发展阶段——上升的阶段（狭义上的文化）和下降的阶段（文明）。第一阶段的特点，依施本格勒看，是文化的有机因素的发展以及相应的艺术的繁荣；第二阶段的特点是它们僵化并变成机械的倾向，其表现是技术蓬勃发展，城市发展成“巨大的城邦”，出现了以工艺为方向的大众“文化”，地区性战争变成世界大战，以及“恺撒主义”时代的到来。既然每一个人的心灵的创造潜力恰恰由文化的内容来决定，那么，施本格勒认为，在文明时代就已经不可期望在高级艺术领域有所发现了。因此，那些热衷于创作的人最好是离开艺术生活道路，并试着在其他什么领域——在技术（工程技术）、经济或政治领域实现自己。换句话说，每一个人的创造潜力是由整个文化在该时期所经历的那种进化的历史-生物学阶段来规划的。这种见解不可避免地导致宿命论，在施本格勒那里宿命论是以假斯文的唯美主义的形式出现的。

什克洛夫斯基，维克托·鲍里索维奇（*ШКЛОВСКИЙ, Виктор Борисович* 1893—1984）

苏联俄罗斯作家、艺术评论家、文艺学家、艺术理论家。在创作初期，是俄国**形式主义**的代表人物，其思想影响了20世纪美学中的形式-结构主义路线。什克洛夫斯基依据**未来主义者**（B.B.赫列布尼科夫、早期的**马雅可夫斯基**、A.E.克鲁乔内赫）的实践，确认形式在语言艺术（“自得之词”）中的优先地位，形式的经常更新能提供真实的“世界感”。什克洛夫斯基在把“诗的”语言与“实践的”语言加以对比时，把诗的语言解释为“自我定向的”语言，而**艺术家**的作用则被理解为借助于表现手段中的“语义运动”提供“被意外化了的”世界视觉。什克洛夫斯基强调要注意艺术作品的“被做成性”，论战式地把“做”的过程放在创作的结果之上。依什克洛夫斯基看，创作能动性的目标首先是发

现"新的对象"，而审美分析则被归结为分析"构成"艺术的"语言"要素。由于采取这样的立场，结果，艺术的许多在内容上有价值的方面被忽略了。20年代末，什克洛夫斯基宣告放弃形式主义，并在一系列作品中声明他错了。在他提出的"社会学方法"论中，什克洛夫斯基把艺术理解为社会学现象。现在已不是独立自主地解释文学，取而代之的是从文学跟社会文化序列的事实的种种联系的前因后果来考察文学。不过，在这里优先地位仍然被赋予"艺术之内的因素"，尽管这些因素是从一般功能社会学的方面来考察的。在较晚的著作中，什克洛夫斯基跟自己以往的形式主义观点进行直接的论战，以捍卫马克思主义关于艺术的发展受社会关系辩证的制约的原则。什克洛夫斯基的思想促进了文艺学与艺术理论的发展。由他提出并被用于艺术分析的意外情节（参看**怪异**条）概念、材料与形式概念、**题材**与**情节**概念、艺术的辩证自我运动思想、对艺术作品结构的历史存在进行观察的思想，都是富有成效的，并为现代美学科学所利用。什克洛夫斯基有关艺术理论的主要著作：《语言的再现》（1914），《论散文理论》（1925），《论马雅可夫斯基》（1940），《赞成与反对。陀思妥耶夫斯基简论》（1957），《列甫·托尔斯泰》（1963），《爱森斯坦》（1973），《谬见的力量》（1981）。

施莱格尔，奥古斯特·威廉与**施莱格尔**，弗里德里希（*Schlegel, August Wilhelm* 1767—1845；*Schlegel, Friedrieh* 1772—1829） 德国**浪漫主义**活动家，浪漫主义理论创立者，作家，艺术评论家。与德国浪漫主义者不同，施莱格尔兄弟所追求的并不是建立一个广博的、自然哲学式的知识综合体，他们孜孜以赴的是一项比较狭隘的、语言学的和评论的工作，以继承以往时代的学者、人道主义诗人的全部活动。由于施莱格尔兄弟的兴趣都倾向于语言学方面，同晚期启蒙运动的传统进行斗争，（随在**席勒**之后）去弄清艺术（首先是诗）作品的历史类型学的意义，也就成了他们浪漫主义美学的头等任务。因此，他们都力图把"浪漫主义的"东西作为现代的作品类型加以重新认识，力图确立新的文学观、对文学功能与体裁（首先是包罗万象的长篇**小说**体裁）的新理解，他们制定了浪漫主义**嘲讽**的原则，探讨了新的、以情感体验为基础的、对待艺术的态度，同时还论证了与**主题**、艺术对象的意外情节化相联系的、新的、浪漫主义的"人工性"。所有这些探索与创举

施莱格尔兄弟都没有贯彻到取得明显完整结果的地步。他们所追求的审美上的完整性在19世纪初染上了基督教、天主教的色调，特别是弗里德里希·施莱格尔。他们二人都去搞印度学，弗里德里希·施莱格尔研究哲学、历史哲学，后来又研究语言与符号理论（**美学与符号学**）。宗教在他们那里呈现为带有审美色彩的信仰。他们二人晚年成了浪漫主义保守主义的典型代表人物。诗与美学在他们的兴趣与活动中退居次要地位。就美学、美学史而论 施莱格尔兄弟的早期创作时期（1797—1805）最为重要。奥古斯特·威廉·施莱格尔的主要理论著作：《文学与艺术讲演集》(1809—1811，出版于1884)，《谈谈莎士比亚》(1796)；弗里德里希·施莱格尔：(《评论文集》(1797)，《片段集》(1798；包括**诺瓦利斯**及其他浪漫主义者)，《观念》(1800)，《诗歌漫谈》(1800)。

时髦 (*МОДА*) 指文化的外表形式在许多社会因素(经济学、社会心理学、文化学、道德和美学的因素)影响下周而复始地、反复地出现的局部变化。时髦的多变性、奇妙性的特点在于：形式千变万化，“时髦”趣味相对性显而易见；霸道得不问青红皂白就否定旧形式、强迫接受新形式，而新形式又并不总是合情合理、有根有据。时髦的自我肯定和推广机制依据的是心理因素——模仿、暗示、大众“心理感染”。时髦是一种社会现象。时髦活动的范围不限于时髦权得到公认的服装。时髦还表现在生产领域和政治领域，表现在艺术和科学、社会心理学和意识形态中。例如，马克思谈到资本主义生产，就反对那些毫无意义的、实质上与大工业体系不协调的“轻浮的花样翻新的时髦”，而列宁也谈到“把马克思主义”当时髦。时髦在发挥一定的社会功能时，成为传统文化形式、习俗的补充(Вл. 达里公正地把时髦称为“流行的习俗”)；某个社会存在的习俗和传统，无论如何是要通过时髦折射出来的，同时在习俗中过去的“压缩的”时髦也保存下来。时髦作为大众行为的短期形式，是这种行为的框架方式，即多数人完成的标准化行为。时髦与人们的生活和行为的风格的联系表现在：它在**服装**、日常生活形式、行为方式、舞蹈等等方面，为不断变化的生活内容提供比较相符的外部“装饰”。在其他的社会审美**标准**和艺术**标准**的体系中，时髦的状况与其说取决于它本身的性质，不如说取决于它在其中发挥功能的那个社会环境的性质（从这个意义来看，例如，说“贵族式”的时髦或“民

主式”的时髦，倒是合情合理的）。至于时髦标准表现的方式本身及其到达个性意识（从公然规定或禁止到评价所完成的行为正确或不正确），那么这种表现方式本身恰恰决定于时髦的特有本性。作为社会审美标准，时髦总是通过评价形式或具体感性形式表现出来的，确定自己对人们的支配力，要么就是通过规定社会上的衣着、发式、举止等等“应该如何如何”（或“不应该如何如何”），要么就是通过揭示现象同它的形象功能是否一致（或是否不一致）。时髦存在于形式的自发状态之中，因此，完全受到从美和趣味的观点出发的审美判断的支配。时髦表现为时代的“微观风格”，它反映当前每一个时候大众审美趣味（**审美趣味**）的水平和特点。但是，根据这一点就认为时髦是纯粹的审美现象，那也不对。从这个意义上来说，不能不同意康德的观点：“时髦在本质上不是趣味问题”，尤其时髦的模仿在于力求“显得不比别人差”，而且要在这种“竞争”中超过别人。此外，把时髦的本质归结为纯粹的审美现象，就不可能解释艺术本身和文化内部许多现象的社会意义（例如，利用时髦传播反审美的文化形式；推行不合格的艺术形式，抗拒真正的艺术价值等等）。在现代资产阶级社会，广泛利用时髦的工具，不仅仅为了商业利益，而且为了消灭个性差异、创造虚幻的共性形式（**马克思**和**恩格斯**贴切地把这称之为“集体性的代用品”或“虚假的集体性”）等等。在社会主义社会条件下，实行时髦政策，依据的是能够自由作出选择和决定的个人的自觉行为，这种政策的宗旨是促使行为和生活作风（**生活美学**）形成崇高的审美趣味、审美文化修养。

史诗 （*ЭПОС*，来自希腊文 *épos*——谈话、故事、叙述） 1.艺术文学（口头的和书面的）的一种，与**抒情诗**、**话剧**并列，史诗作为叙事艺术而与它们相对立，这种叙事艺术所做的是有联系地陈述被客观化于叙述者本人之外的种种事件。这样的划分始于**亚里士多德**，不过他仅以**英雄史诗**体裁为根据。在文艺复兴时代（**文艺复兴时期美学**）和近代的美学传统中，史诗概念被深化和扩大化到种概念（艺术中的种属）的地步。在口头文艺创作中，属于史诗的除了英雄史诗本身外，还有许多民间散文体裁及其变种，如童话、传说、传奇、故事、壮士歌等等。在书面文学中，长篇小说、中篇小说、短篇小说、故事、随笔都是史诗体裁。史诗在口头文艺创作发展的古代阶段上产生后，便逐渐摆脱其自

古以来就有的职能——报道绝对真实的事件(例如,民间童话的演化)。在书面文学中,童话和壮士歌推动了短篇小说的形成;在历史传说的基础上形成了历史英雄事迹论述;童话和晚近的浪漫史诗,以及短篇小说,为长篇小说——侠义小说、诈骗小说、日常生活小说、历史小说、惊险小说等等,直到它的最新变种——的发展,为近现代中篇小说、故事、随笔的发展奠定了基础。在文学中,史诗包括大大小小的体裁上的变种,有诗歌式的、散文式的和散文诗式的、混合的。托尔斯泰的长篇历史小说《战争与和平》、И.А.布宁的短篇小说、А.Т.特瓦尔多夫斯基的长诗《山外青山天外天》可以作为这方面的例证。在艺术文学范围内形成的叙事诗体被推广应用于其他**艺术种类**(**音乐**、**绘画**、后来是**电影艺术**),在那里它表现为内容的被客观化、内容在某种程度上与作者因素的疏远,并提供对世界的完整看法(例如,在绘画中——В.И.苏里科夫的叙事画,在音乐中——А.П.鲍罗廷的《勇士》交响曲)。2.英雄史诗是**民间创作**、古代文学与中世纪文学的一种体裁,它通过理想化了的形象叙述昔日历史人物或假历史人物的业绩。英雄史诗的最古老形式是在这样的基础上形成的:甲)讲述有素养的英雄从人间清除妖魔鬼怪的**神话**;乙)讲述人与彼岸世界接触的最初的壮士歌;丙)还有一部分是关于部落间冲突的传说。英雄史诗跟形成中的种族自觉有联系,当产生在部族团结与早期国家组织的萌芽时期。英雄史诗有两个按阶段划分的类型:古老的和所谓"古典的"。古老的英雄史诗(卡累利阿-芬兰的民族史诗《卡勒瓦拉》——一译《英雄国》,北高加索诸民族的纳尔特史诗,中亚和南西伯利亚突厥族和蒙古族的史诗等)基本上依然忠于神话对事件的解释(把情节归属于"创世时代"、归属于史诗般过去的象征-概括性世界,主人公的对手都具有只有童话-神话里才有的面貌),而在**其题材**中则可明显地看到歌颂勇士的童话的轮廓及勇士生平的主要线索。主人公活动的动机在客观上符合于全部落的利益,符合于对和谐生活的向往,跟镇压隐秘的邪恶力量、建立一系列社会法规等不谋而合。在"古典的"英雄史诗中,则进行着史诗**人物**(首先是属于敌方世界的人物,取代他们的是历史上的种种敌人的概括性形象)和史诗**冲突**的非神话化过程,在史诗冲突中折射出对真实历史事件的回忆(印度的《摩诃婆罗多》中的库鲁克谢特拉战役,荷马的《伊利

亚特》中的特洛伊战争等等)。相应地，爱国主义的**激情**在这里得到最大程度的表现，而在人物的名字中，有时候则能看出真实历史人物的名字(俄国壮士歌中的弗拉基米尔，塞尔维亚史诗中的马尔科·克拉列维奇或古西班牙史诗中的熙德)。不过，这里没有现实历史的精确反映。历史短诗(抒情叙事诗)是英雄史诗的新体裁，它使用叙事诗体的许多原则，但所叙述的已经是实际的过去了，尽管这个过去由于人民的想象力而有所变形。在古代和中世纪文学中产生过一种书本史诗，它反映了口头传统，并且在文学发展进程中就已经得到了加工(《摩诃婆罗多》与《罗摩衍那》，《伊利亚特》与《奥德赛》，《罗兰之歌》等等)。有时候书本史诗具有人为的性质：是作者对现有神话和历史故事的综合(菲尔多西的《王书》)，或者是模仿现有史诗样板写成(维吉尔的《埃涅阿斯纪》)。

时样设计 (*СТАЙЛИНГ*，来自英文 *style*——样式、时髦) 迪扎因的流派之一，其表现是：根据当前流行的**风格**从外部对工业产品加以改变，而不触及其结构的和功能的基础。时样设计决定于根据实物环境风格要统一的要求使功能稳定的产品的形式现代化的必要性。在资本主义社会条件下，时样设计成了制造对商品的人为的需求的一个主要手段。过分地使用时样设计，有时甚至导致伪造产品。

实用主义美学 (*ПРАГМАТИЗМА ЭСТЕТИКА* 来自希腊文 *prágma*——事情，行动) 资产阶级美学中的派别，以20世纪上半叶在西欧，主要在美国占统治地位的实用主义哲学为依据。Ч.皮尔斯(1839——1914)被认为是实用主义的创始人，他把概念的意义同运用概念的实际结果视为同一个东西。虽然皮尔斯很少研究美学，但他的思想(把审美符号归结为造型符号，把描绘对象确定为可意料的、可想象的东西，而不是现实的东西，把艺术理解为传达价值的语言)对后来符号论美学的发展起了作用。关于"意识流"的学说属于哲学实用主义的另一位代表人物——心理学家У.詹姆斯。这一学说在**现代主义**艺术中被利用。詹姆斯提出的原则成了20世纪整个实用主义美学的基础；取得"好经验"即鲜明有力的切身感受，是人进行任何活动的目的。按照詹姆斯的说法，后者包含道德、宗教和审美的**价值**。实用主义美学的第三个阶段与**杜威**及其追随者的活动相联系，他们使价值学说具有明显地表现出来的唯美化倾向：审

美价值被理解为最高价值，是“摄下了”宗教价值、实用价值、科学价值和道德价值的价值，而美被理解为经验品质，这种经验达到了内在的联系性和完整性，力求在审美经验中建立生物性和社会性的联系，这促使实用主义拥护者注意艺术的社会功能，艺术被看成是文化一体化现象，是社会信息的传递工具。但是，因为在这种情况下否定了艺术的阶级性质（**艺术中的阶级性和全人类性**），实用主义美学就成为宣传资产阶级**大众文化**似乎是唯一能使社会团结起来的文化的理论基础。60—80年代，在资产阶级美学的发展中，实用主义原则同其他实证主义和新实证主义的观念，例如，**分析美学**、H. 古德曼美学中的所谓“实用主义分析”、Ч. **莫里斯**的艺术符号学、C. 帕佩尔的联系主义（**联系美学**）混杂在一起，是很明显的。整个来说，美学中的实用主义是主观唯心主义流派，它以关于经验即唯一现实的学说为依据。与欧洲的实证主义形式不同，在实用主义中，特别强调主体的积极性，认为在审美感受的过程中，主体（观众、读者、听众）每一次都重新创造“自己的”作品，采取的办法是：使作者或演出者向他提供的视听素材同他本身的经验一体化。

实用装饰艺术 （*ДЕКОРАТИВНО - ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО*，来自拉丁文 *decoro*——装饰） 为人的日常需要服务、同时使人的审美需要得以满足并给生活带来美的**艺术种类**。用各种不同的材料（在传统上是用木材、水泥、石头、布匹、玻璃、金属）制成的产品都属于实用装饰艺术。自古以来，人在制作物品时不仅要满足自己的迫切的实用要求，而且还要按照“美的规律”（**马克思**语）进行创作。实用装饰艺术品的美是靠它的形式的**装饰性**达到的。装饰的古代形式是装饰图案（拉丁文ornamentum——装饰），即有规则地重复刻印在物品上或者成为物品结构基础的花纹。在原始艺术中有装饰图案的物品的出现与生产劳动和巫术仪式有关。实用装饰艺术作为艺术创作种类是在手工业成为独立的生产部门的时候最终形成的（**艺术手工业**）。工场手工业阶段的进一步社会分工造成这样的情况：各路行家开始关注产品的用途和美化、功能和装饰。在工业化变革之前，所有的产品都是由工匠（铁匠、陶工、裁缝）和他们的徒弟用手工制成的。高尔基认为，这些人是艺术与手工业分离时期艺术的奠基人。在工业机械化时期，为了使制品不丧失审美价

值，聘请了艺术家，进入艺术家职能范围的不是整个产品生产，而只是产品的装饰部分：艺术家把自己的艺术"附贴在"成品上。这样，随着工业生产的扩大出现了艺术工业。这里实用艺术的方法派上了用场：以绘画、雕刻花纹、镶嵌花饰等等对制品进行装饰。但物品的美并不只在装饰上，尽管这需要更多的艺术。物品应当有完整的表现力，通过它的结构、比例、部件表现出来。所以，目前使用的"实用艺术"这个术语是不准确的。实用艺术的方法只是在制造日常生活用品方面才有效（例如，茶具、纺织品上的绘画或者长时期沿用下来的猎枪、匕首形式的镶嵌物等等）。含义较广、比较确切的术语是"装饰艺术"，因为它是从产品的艺术特征来说明产品的，同时还包括了建筑物的室内装修部分（装饰-装璜艺术）。**迪扎因**是工业生产领域中审美活动的一种新样式，它比较成功地解决了满足具有一定审美特性的必需品批量生产的需求的任务，随着迪扎因的出现，使用与手工劳动相联系的"实用艺术"的方法就局限于通常生产的小批量制品。此外，在这个新阶段实用装饰艺术获得了较为自由的发展的可能性，它同实用性的要求无关，而是扩大和加深了自己在社会生活中的精神意义，把自己提高到架上制作的**纪念性艺术**的水平。实用装饰艺术的这一总的发展过程证明了"纯艺术"和"实用"艺术之间的长期分离状态的克服。装饰艺术与建筑物的室内装修密切相关（装饰画，装饰雕塑，浮雕，彩画天花板，花瓶等等）。在这种情况下，它与其它的艺术，特别是纪念性艺术综合在一起了。这种综合的最鲜明的表现是这样一些**造型艺术**的变种，比如覆墙画、镶嵌图案、水彩壁画、彩花玻璃、双面挂毯、花地毯、雕塑装饰。一些艺术家和艺术理论家（例如，B.И.穆希娜，Ю.Д.柯尔平斯基）把"纪念性装饰艺术"这一概念引入美学，这不是偶然的。还有一个实用装饰艺术部门直接与人本身的装饰有关——即经艺术加工的**服装**和首饰。实用装饰艺术的分类不仅根据功能的不同，而且还根据其它的原因。如根据材料分类（金属、陶瓷、玻璃等等或更细的划分：银、铜、细瓷、瓷器、水晶玻璃等）以及根据工艺分类（壁画、雕刻、模压浇铸等）。由于实用装饰艺术进入人们的日常生活，所以它与**建筑**和迪扎因一样，是对人们进行**审美教育**的经常起作用的因素。

实证主义美学（*ПОЗИТИВИЗМА ЭСТЕТИКА*，来自拉

丁文 *positivus*——正面的） 在实证主义的基础上和范围内形成的美学观念。实证主义这一折中主义的哲学派别，产生于19世纪30年代的法国。只有具体的科学（经验的、实验的科学）才能成为正面知识（实证的、确实可靠的知识）的唯一源泉，实证主义从这一论点出发，否认哲学的认识可能性以及它作为一门科学独立存在的权利，因为它的兴趣指向事物的本质以及其他似乎超出人的经验范围以外的无法解决的问题。靠从自然科学借用来的范畴和概念来解释包括艺术在内的社会生活过程这种传统是根据实证主义的形而上学方法论产生的结果（把物质运动的高级形式归结为简单的被加数的总和）。例如，在**泰纳**看来，艺术哲学是植物学的类似物；在龚古尔兄弟和**左拉**看来，浪漫主义者的艺术是临床观察的变种；在Ш．列图尔诺看来，美学是人类学的一部分："在审美和其他精神表现领域，人在本质上与其他动物没有区别"。实证主义美学的突出特点，就是力图把人的心理的自然需要看成艺术的源泉，而把社会环境仅仅看成艺术活动的外部条件。实证主义美学从庸俗唯物主义立场出发批驳浪漫主义者（**浪漫主义**）和黑格尔的艺术哲学（**黑格尔**）。实证主义不能了解艺术的真正性质、艺术的人道主义价值，把艺术家和批评家同自然科学家等同看待，把艺术的任务归结为图解科学概念，画下存在物，而不从一定的审美理想的角度、不从关于应有事物观的角度对它作出评价。实证主义是艺术中的**自然主义**的理论基础，自然主义的突出特点决定于人的生物化观念和对艺术虚构、创作幻想（**艺术幻想**）的否定。实证主义美学发展的第二阶段（19世纪末——20世纪初）与经验批判主义的哲学相联系（Э．马赫、Й．彼得楚尔特、K．皮尔逊、A．波格丹诺夫等人），**列宁**对经验批判主义进行了毁灭性批判。在经验批判主义者（马赫主义者）的美学观点中，实证主义的主观唯心主义的倾向有了明显的加强。艺术开始被解释为与客观世界没有联系、丧失了认识意义的审美享受领域。新实证主义（逻辑实证主义）是这一流派的第三阶段，它产生于20世纪20—30年代，广泛流传于许多资产阶级国家。新实证主义者（Ч．奥格登、A．理查兹、Дж．伍德、Ч．**莫里斯**、**兰格**等等）认为美学考察的基本对象是语言：美学本身的范畴考证、**艺术语言**、艺术作品的结构。新实证主义的美学，虽然它也提出了一系列迫切问题，但在大多数情况下对这些问题

作唯心主义的解释，因为它在考察艺术形象结构时是与艺术作品的实际具体历史内容相脱节的。

手法 （*МАНЕРА*，意大利文 *maniera*） 指单个作者在完成一部艺术作品时的**表演**特征，他在选择艺术手段和**解释**艺术手段时表现出来的个人风格。"手法"这一概念于15—16世纪在意大利产生。它或者被用来指明艺术大师的个性表现(**艺术中的个性**)，或者被用来指明某一时代的风格(Л.吉贝蒂、Дж.瓦萨里)。在后一场合使用"手法"这一术语，通常都补充以相应的定语(如"拜占庭手法"、"希腊手法"、"德国手法"、"现代手法"、"新手法")，有助于对文艺复兴时代艺术中的流派进行分类(**文艺复兴时期美学**)。在16世纪，"手法"这一术语广为流行，用来表明从文艺复兴到**巴洛克式**过渡时期艺术的风格特点，后来开始用"**仿古主义**"的名称。仿古主义与模仿自然的原则相对立，它意味着对艺术形式的某种更高的理想观。"手法"概念指明某种预示着风格的东西，它吸引了古典主义理论家(П.别洛里、Л.朗齐)。在以后的时代，把手法理解为艺术理论和艺术历史中时代的艺术表现的观点，完全被**风格**概念所排挤，只用来指明艺术创作中个性因素的表现(类似"笔法"概念等等)。

叔本华，阿图尔 （*Schopenhauer, Arthur* 1788—1860） 德国唯心主义哲学家，西欧哲学中非理性主义路线的创立者之一，这条路线导致哲学的美学化，并把哲学变成一种智力罗曼学。叔本华在他的主要著作《作为意志和表象的世界》(第1—2卷，1819—1844)中，在改造康德哲学时把"自在之物"解释为盲目的意志——对生命、生存、存在的无意识的追求。而世界则呈现为这个意志的"显现"，显现就是错觉、幻视印象("玛亚的盖布")。认识能力仿佛被放在意志与意志的"表象"、即个体现象的多样性"之间"，依叔本华看，这种能力是一分为二的：智力的一部分用在为"生命意志"服务上，用在个体了解多种多样的事物上，而另一部分则获得这样一种可能性：对客体以及整个客观性("表象的形态")进行无利害关系的直观。在他那里，那可以称作美学的东西也正是和心智能力的这第二个部分联结在一起的，依叔本华看，不仅**艺术**、就连哲学也是从它而来。对客体的直观的、即"天才的"(审美的)理解——这就是对客体的超时间超空间的认识，就是对它的纯形式或理念的认识。叔本华把理念跟物区别开来，就象把真与美同假与

王（确切点说是无形象，因为，形象，从其纯粹性来观照，对于叔本华说，和美是一回事）区别开来那样。由此也就产生了真正哲学作品和真正艺术作品的永恒价值，这些作品是"审美的"直观方式的创作，也就是说，它们直观的不是物，而是作为物之基础的理念或纯形式。叔本华把这种直观方式跟"理性的"直观方式对立起来，后者是把自己的客体归属于理由充足律、因果性范畴等。"理性"理解的结果不是具有无限内容的理念，而是内容有限的概念，因为"所有概念和所有思想仅仅是抽象，即来自直接感知的局部性表象……"。审美的和"理性的"知觉方式的对立，在叔本华那里不仅是从认识论方面、而且也是从生理学方面、甚至社会学方面来辨识的。在生理学方面，叔本华用特定类型的人"大脑活动绰绰有余"来解释天才知觉的能力，他喜欢把这种人叫作大脑发育"绰绰有余的畸形人"，以别于大脑发育"不足的畸形人"；前一类人的大脑在机体中过着"寄生生活"，脱离实际生活问题。在社会学方面，叔本华把这些"天才人物"跟面向实际的"效益人物"对立起来。这样一来，一种主要的二分法就显露了出来，它是所有**精英艺术论**的基础，这些理论呼吁把人分成两种类型：具有审美直观能力的和不具有审美直观能力的。

书籍艺术（*КНИГИ ИС-КУССТВО*）实用装饰艺术、格拉费卡的一个领域，在20世纪则是迪扎因的一个领域，其目标是根据书籍的基本内容和一定时代和地区的艺术文化风格特点创造作为物质客体的书籍的艺术形象。同一种文学作品、科学著作可以以不同的装帧方案出版，附有或不附插图，以单本或大印数的形式问世，但不论在哪种情况下都应达到内容与形式的统一，这一点也就是评价书籍艺术的标准。同时，还可以生产在形象上统一的成套书籍（艺术和科学作品，百科全书式出版物），可以制定各出版社的本社风格，以便读者更好地识别其出版物。书籍艺术是从童年和学龄期对人们进行**审美教育**的有力手段，在人的一生中培养他们的鉴赏力，促进他们的视觉形象思维。它是人类各种文化之间在时间和空间上的联系环节。在15世纪发明书籍印刷术之前，书籍艺术的基础是那些把手抄本变成具有高度价值的实用装饰艺术作品的抄写者和艺术家们的技巧。书籍印刷术的发展使书籍民众化，使广大群众都能得到它们。在书籍艺术中表现出审美因素与功利因素、族际因素

与民族因素、单一因素与类型因素、系列因素的相互联系的辩证法，这就使它成为一种材料丰富的审美研究对象。

抒情诗 （*ЛИРИКА*，来自希腊文*lyrikos*——在竖琴伴奏下演出的） 与**史诗**和**话剧**并列，为艺术本文的三个基本种类之一。抒情诗与史诗不同，它经常是无情节的，与话剧不同，它是主观的。抒情作品的特点是，它所包含并向感受主体表达的，与其说是关于事件的信息，不如说是关于讲话的人的个性——作者的话的代表者，往往还有经过他而关于诗人的"自我"的信息。人们经常认为抒情诗的基本特点是从感情上"感染"的能力（**托尔斯泰**），这并不是偶然的。自然，抒情诗要"感染"，就应当表现具有社会和文化意义的感情，并且创造这些感情的体现者——"抒情主人公"的形象。民间文学的、古代的抒情诗是同宗教仪式相联系的（教历的、仪式的抒情诗），这类宗教仪式把日常生活的情境组织起来，在它们的参加者之间分派具有社会意义的感情。例如，安葬仪式的哭丧者造成一种仪式化的、具有文化意义的感情模式，周围的人把这种模式作为他们自己的感情来接受。在近代抒情诗歌中，诗人创造出一定的个性、感情的社会文化类型，这种类型的内在世界的体系本身成为集体的财富和这个共同体内人们之间交往的语言。在了解各种抒情诗本文的基础上在读者、听众的意识中产生的诗的个性，仿佛走在每一件单独的抒情作品的前面，并且获得对于这个或那个本文，对于作者的生平经历的个性来说是独立的存在。在作者的生平经历的个性同诗中的"我"之间可能产生复杂的、辩证的、矛盾的，有时是戏剧性的关系。一个极端是把抒情主人公客体化，使它同现实的作者的"我"分离，直到制造讽刺性模拟的面具和假经历（科兹马·普鲁特科夫）；另一个极端是这些形象的浪漫主义的完全融合，诗人根据诗学**规范**改造现实的经历，"安排生活"。对生平经历的"我"和诗中的"我"不加区分，是常见的现象。而任何生平经历的事实在进入诗的本文中时都改变自己的地位，变为符号学的和社会文化的事实。关于抒情作品的"真诚"问题也应当这样讲，不应当把这种真诚等同于生平经历的真实。人的体验的真诚成为具有时代意义的真诚的事实，只是已经改变为艺术本文，并且从而获得集体感情的社会文化表现的意义。安葬仪式的哭丧者按照传统的程式哭一个与她非亲非故的死者，她是真诚的。

她感染了听众，自己也受到她所创造的仪式形象的感染。蹩脚的抒情诗的作者，尽管从为人来说是真诚的，在诗学上却是不真诚的。现代抒情诗的复杂化是同20世纪社会文化角色的丰富化和反对工业过程的趋同化倾向的必要性相联系的。如果说20世纪的天才诗人们的高级抒情诗支持着社会感情的个人化，成为在文化上对抗失去个性的过程的因素的话，那么资产阶级的**大众文化**的抒情诗，以及为群众的社会主义文化的某些表现（**艺术中的普及性**）中的抒情诗，本身就是那种过程的一部分。

斯宾塞，赫伯特（*Spencer, Herbert* 1820—1903）英国实证主义哲学家，社会学中有机学派的奠基人。斯宾塞对社会规律的生物学和机械论解释也被他带进了具有实证主义性质的美学。依斯宾塞看，高级动物在满足了所有自然需要之后，还剩有一定的多余力量，被耗费在游戏上、即从观念上、而不是实际上满足本能的过程中。从游戏得到的快感就在于对假想敌人的胜利，这等于生存斗争中的成功。依斯宾塞看，艺术是游戏的一种。这种观念跟席勒的游戏观是相对立的，后者认为游戏是个过程，在此过程中由劳动分工决定的、人的本质的分散性可以得到克服。在斯宾塞那里，游戏的能力把人置于和动物界的其他代表人物平起平坐的地位，相反地，**席勒**则认为：只有在游戏过程中人才完全是人。在斯宾塞的学说中，审美意义只赋予那些没有大众关心的实际益处的事物和现象。斯宾塞形而上学地把美概念跟作为目的之写照的善概念对立起来。对艺术产生了影响的，并不是斯宾塞的美学，而是他的社会学及其自然主义的人概念。斯宾塞的以反对共产主义学说为目的的社会达尔文主义，**拉法格**就曾予以批判。斯宾塞有关美学问题的主要著作：《有用与美》(1854)，《心理学原理》(1855)。

斯科沃罗达，格里戈里·萨维奇（*СКОВОРОДА, Григорий Савеич* 1722—1794）乌克兰哲学教育家、作家、教师。美学与艺术观点是他"发自内心的"道德哲学和多方面文化教育活动的一个不可分割的组成部分。这位平民出身、独具一格、流浪四方的思想家的创作遗产是一种独特的哲学-艺术综合体，它表明作者所追求的是形象地介绍观念世界，达到思想与艺术表现的和谐一致。与柏拉图关于哲学与诗歌自古以来就不协调的学说相反，斯科沃罗达提出关于二者可以富有成效地相互作用并有相似之处

的思想：使哲学与艺术相似的是二者都关心于了解人的精神的奥密，关心个人在道德上的自动更新，二者都以未来为方向。斯科沃罗达认为，当一个哲学家，"这也就是当一个预言家"。"具有先见之明的缪斯"的最重要任务是预先料到未来。斯科沃罗达在解决"人与世界"问题时，重新认识了18世纪广为流行的自我认识论。认识自我意味着他意识到自己在自然与社会中的作用，辨认出自己的"带有共同性的劳动"(сродный——"有共同性的"一词表示本性固有的，但也表示类似的、有血统关系的)。包罗万象的"共同性规律"、"按照本性生活"规律在艺术创作家的活动中具有特殊的意义，艺术创作家的使命是拥有敏锐的视力、细腻的听觉和发达的美感。辨认出自己的"共同性"和"真实面貌"的人是幸福的，他感到"心灵的快乐"。斯科沃罗达这条哲学-道德理论的基本原则也是解决人的精神方面问题、和谐个性的培育问题时的立脚点。但是在把"两种本性"—肉体的、物质的和内在的、精神的加以对比时，斯科沃罗达倾向于把精神的东西加以绝对化，而更喜爱意识、意志。斯科沃罗达始终是个教育者，但未能理解社会问题在人生活中的意义，并把人摆在历史之外来考察；他按照泛神论行事，认为建立真正合理的社会关系的途径在于认识人的本性。斯科沃罗达继承了民主主义传统，给艺术文化手段的仓库增添了自己的以详尽描述观念-形象、民间创作(**民间创作**)财富为基础的"独特语言"。以哲学与艺术联盟为目的的方针使斯科沃罗达得以树立起研究真理与正义、善与恶、**美**与**丑**的综合方法。他在自己的艺术作品中坚持**美**与善的统一、艺术的深刻思想性，为乌克兰文学中**现实主义**的发展奠定基础。同时他还广泛使用"哲学上的"手段——问答方式的对话、对比法，这种方法使他能够看到"看不见的东西"的内在本质，通过反题的对照找出真理。斯科沃罗达的哲学著作和诗作是以手稿的形式流传的。其中主要的有：《神曲之园》(写于1757和1785年间)，《交响曲，一本叫作阿斯汉论认识自我的书》，《园圈，一次关于心灵世界的友好谈话》，《一次可以叫作世界字母表或字母课本的谈话》。

斯拉夫派的美学　(*СЛАВЯНОФИЛОВ ЭСТЕТИКА*)

在斯拉夫主义范围内形成的哲学-美学理论，斯拉夫主义是19世纪上半叶俄国社会思想中的一个特殊流派。斯拉夫派的美学观点是俄国**浪漫主义**中的保守倾向的独特发

展。A.C.霍米亚科夫的《论旧与新》(1839)、И.В.基列耶夫斯基的《答A.C.霍米亚科夫》(1839)、К.С.阿克萨科夫的硕士学位论文《俄国文学史和俄国语言史中的罗蒙诺索夫》(1846)这些纲领性的文章，是他们的作为一个理论整体的美学在形成过程中的几个主要路标，在这些文章中针对俄国语言与文学，论证了独特的诗歌哲学和语言诗学。斯拉夫派受西欧的、特别是俄国的浪漫主义者的思想影响，不是把世界看作种种现成形式的总和，而是看作无限生成的过程，这种无限的生成就是把内在东西体现于外在东西中的象征性人物的精神创作活动。例如，霍米亚科夫认为，"真正的艺术是生活的活生生的果实，生活力求通过不变的形式表现出那些隐藏在永恒变化之中的理想"。斯拉夫派的立场与浪漫主义的一致性，也可以从他们都同情**谢林**晚年的哲学观点这个共同点上看出来。在接受了谢林的美学思想后，斯拉夫派提出艺术的首要地位和创作意识的充分自律作为他们推论的主要前提。关于斯拉夫派美学的浪漫主义性质，它的这样一些基本原则也可以证明，如：密切注意人民性(确实，解释的很有特色)和历史主义(倾向于把审美客体摆到文化历史的来龙去脉中去)，力求从宗教唯心主义角度论证艺术，艺术形式问题上的象征主义思想(斯拉夫派尖锐批判俄国文学中的"自然派"并不是偶然的)。与此同时，斯拉夫派之把人民性原则绝对化，也决定了他们对个人主义的尖锐批判，认为那是西方处世态度的特征之一。此外，斯拉夫派的宗教唯心主义学说还采取了东正教信仰上帝的形式，这种形式同对人民性的过分理解结合起来便使他们得出全体性思想。斯拉夫派的美学涉及许多艺术创作的关键问题：如关于**美好**、审美理想、**悲剧性**与**喜剧性**的性质的问题，关于艺术的本质和功能的问题，关于艺术作品的创作方法和价值标准的问题。与19世纪俄国艺术文化中对**唯美主义**批判的总趋势相适应，斯拉夫派力求克服评价艺术现象时的思辨态度，并把美学问题跟俄国现实的道德与社会问题联系起来进行考察。斯拉夫派很重视对**艺术创作自由**进行分析，艺术创作正象A.C.霍米亚科夫所认为的那样，应"到自身中……找出申辩的理由和目的"。文艺作品为永恒之**美**服务，依斯拉夫派来看，这个使命并未勾消它揭露社会不完美之处和医疗社会溃疡的责任。依基列耶夫斯基看，诗人对于现在就象历史学家对于过去那样，是人民意识

的体现者。斯拉夫派认为，俄国人民意识的独特性在于它信奉上帝、皈依宗法社会的原则。斯拉夫派确信，俄国艺术中的模仿时代已经过去，从外面接受来的形式不能用来表现俄国人民的精神，他们的精神生活应该用这种生活本身创造的形式来表现。斯拉夫派在其美学理论中奉行这样的思想：艺术的总目的是某种宁静心情、深入内省，借助于这些，人的存在变得高尚起来，人的道德潜力日益增长。艺术与爱情（作为特殊的认识形式）使人崇高，使人的心灵高尚。斯拉夫派断言：艺术并不是刁钻古怪的愿望，也不是一时的心血来潮，而是心灵的内在活动的表现，这种内心活动把自己的理想置于美的严谨规律之中。艺术深入人们心灵是通过信任和不知道怀疑的爱情感这条道路进行的，因为艺术作品无非是"爱情的颂歌"。在艺术的起源问题上，斯拉夫派美学理论的宗教基础表现得最为明显。它的理论家们经常强调指出：艺术的起源归功于宗教。这些观点决定于斯拉夫派的哲学有神论，后者在起源上可追溯到希腊的教父学和拜占庭的教会观点。斯拉夫派美学的正面特点是要求把历史主义原则运用于分析艺术作品、运用于艺术创作过程。如果说，哲学在其关于存在与思维同一的意识中转向了思辨同生活的妥协，数学是集中精力于局部性的应用上，那末，诗歌作为人类精神的普遍性的表现，依斯拉夫派的观点看，其使命则是集中精力于历史地阐明现实。作为西欧与俄国浪漫主义思想的继承者，斯拉夫派美学发展了浪漫主义的保守方面，特别是晚期的斯拉夫派、俄罗斯乡土派作家以及19世纪至20世纪初唯心主义思想的其他代表人物。

斯塔索夫，弗拉基米尔·瓦西里耶维奇（*СТАСОВ, Владимир Васильевич* 1824—1906）俄国艺术与音乐评论家、艺术理论家和艺术史家。对俄国的和外国的文学、**音乐**、**绘画**、**雕塑**、**建筑**、考古、**民间创作**表现出百科全书式的兴趣。有关这些问题的著作组成了斯塔索夫的庞大创作遗产（尚未进行全面的研究）。斯塔索夫对一些艺术活动形式的见解互相影响，形成一个完整而独特的美学体系。他在自己的评论性著作中，依据俄国革命民主主义者**别林斯基**、**赫尔岑**、**车尔尼雪夫斯基**、**杜勃罗留波夫**的进步美学传统，积极反对学院式和沙龙式艺术，主张俄国艺术生活的民主化，在支持"巡回展览画派"的运动、"强力集团"作曲家的活动，坚持不懈地捍卫艺术中的**现实主义**与**人民性**原

则时，同唯美主义和**形式主义**的各种保守倾向和表现进行了斗争。**艺术中的内容与形式**问题是他"实事求是的"（或'科学的"）评论的主要原则。他公正地认为，他那个时代的艺术应该把更多的注意力放在内容上，然而与此同时，他却以此为根据把内容跟形式非辩证地对立起来，把形式归结为"技巧与描绘"，认为它们应居"第二位"。这个立场在他有关绘画与音乐前途的观点中得到反映，并决定了这些观点的矛盾性和审美文化上的非单义性。总之，斯塔索夫的理论在同艺术中故意的标新立异和矫揉造作的斗争中起了正面的作用——这一点是毫无疑问的。他在捍卫人民性原则时，号召更加深入地认识本国的历史、文化与风习，并通过艺术形象把它们反映出来。斯塔索夫坚决支持作曲家M.И.格林卡、M.П.穆索尔斯基、A.П.鲍罗廷、画家和雕塑家**克拉姆斯科伊**、И.E.**列宾**、B.B.韦列夏金、M.M.安托科尔斯基的作品。同时，由于他不理解艺术中内容与形式的关系的辩证性质，致使他对某些艺术现象作出错误的评价（例如对**印象主义**的否定性评价）。整个说来，斯塔索夫的活动是有良好作用的，它促进了俄国民主主义文化的发展。斯塔索夫论述艺术问题的主要著作：《俄国艺术的二十五年》（1882—1883），《俄国新艺术的障碍》（1885），《艺术统计学》（1887），《十九世纪的艺术》（1901），等等。

斯坦尼斯拉夫斯基（阿列克谢耶夫），康斯坦丁·谢尔盖耶维奇（*СТАНИСЛАВСКИЙ* 〔*Алексеев*〕，*Константин Сергеевич* 1863—1938） 苏俄戏剧活动家：导演、演员、教师、戏剧理论家；莫斯科艺术剧院的创建者和领导者（与B.И.涅米罗维奇-丹钦柯一起；1898）。俄国戏剧改革家斯坦尼斯拉夫斯基从其戏剧生涯刚开始的时候起，走的就是一条发展**舞台艺术**中的心理学**现实主义**的道路，他确立了体验的艺术，这种艺术建立在"自然、真实与艺术美的有机规律"的基础上，也就是说，要求于演员的并不是模仿，而是在演员创作的时刻进行真正的再体现。斯坦尼斯拉夫斯基制定的舞台理论、创造角色的方法以及演员技巧对世界戏剧艺术的发展产生了重大影响，他自己把这一套东西象征性地用"体系"一词来表示。1906—1909年，在斯坦尼斯拉夫斯基当演员和当导演的实践过程中产生的一些单个的理论原则开始形成一个严谨的体系。它的意义就在于为在演员身上唤起创作

的自我感觉和潜意识的**灵感**创造条件，这些条件有助于把剧本和角色“在特定环境中的热烈情感的真相”重新体现为形象，并借助于舞台上的真实体验把这种真相传送给观众。依斯坦尼斯拉夫斯基看，演员是艺术创造家，他在与角色融为一体、变成另一个形象的同时，也就转变成一个新的人(角色人)，在这个新人身上必然表现出他自身个性的特点。由此也就不仅对演员的**才华**和职业技巧、而且也对他的教育、文化、世界观提出很高的要求。他写道：从这个体系中“应该受到教益，从中学得文化，通过自身贯彻它，把它变成自己的第二天性”。由此也就要求演员人联系生活、联系当代现实，理解自己创作的目的是作为公民为人、为社会、为道德、民主理想服务。同时，斯坦尼斯拉夫斯基也从不把舞台生活跟日常生活混为一谈，不忽视作者的风格、表现作品内容的艺术形式（**艺术中的内容与形式**）。但是，演员、导演可以感得到的“生活的音叉”，依斯坦尼斯拉夫斯基看，每一次都能以新的方式给角色、整个演出着色。关于最高任务(剧本、演出、演员形象所追求的思想-艺术目的)的学说，以及关于贯串动作是舞台上解决最高任务的方法的学说，与年俱增地在斯坦尼斯拉夫斯基的“体系”中占据越来越重要的地位。同时，斯坦尼斯拉夫斯基还把最高任务与贯串动作两概念跟演员技巧水平的提高联系起来。30年代，斯坦尼斯拉夫斯基对自己“体系”中的一系列原理作了某些修改和发展，清楚地阐明了其中的主要之点，这些点对于戏剧艺术以后的发展具有头等的意义。这里指的是物理（心理物理）动作的方法，或物理的和口头的动作的方法。依斯坦尼斯拉夫斯基看，其中有“创造角色”、即最完满、最深刻地转变为另一形象的“更加完备的捷径”。由共同的大任务联结起来的、内在的和外在的物理动作，依斯坦尼斯拉夫斯基看，是跟创作的所有要素——与想象力、意志、对进行中的事态的真实性的确信联系在一起的，因而没有任何的指定性，它们解放演员，向他提供“创作的自由”，唤起他的想象力、首创精神，引导他独立自主的行动，使他的创作顿悟迸发。在有了清楚的、牢牢掌握的贯串动作和明确的大目的的情况下，对舞台上进行的事件、对伙伴的表演、对演员周围的一切的即兴反应，在斯坦尼斯拉夫斯基看来，也就是体验的艺术的主要特质。这一特质使它跟表象艺术、刻板表演有原则上的不同。斯坦尼斯拉夫斯基的学说不

是死板的教条，它为现代戏剧工作者进行创造性的探索、为丰富和进一步发展舞台艺术提供了方向标。对其“体系”的各项原则进行阐述的主要著作:《我的艺术生活》(1926),《演员的自我修养》(第1册，在苏联,第一次发表于1938年,在纽约,发表于1936年，书名为《演员自我训练》);《演员的自我修养》一书第2册《在创作的体现过程中演员的自我修养》的资料以及《演员的角色修养》一书的资料(斯坦尼斯拉夫斯基全集，8卷本，卷3、4，1955—1957),以及有关演员创作问题的论文、言论和札记(斯坦尼斯拉夫斯基全集，8卷本，卷5、6，1958—1959)。

苏里奥，艾蒂安 (*Souriau, Étienne* 1892—1979) 法国美学家,20年代主张在法国建立“科学的”美学。在批判**美学中的心理主义与直觉主义**(**柏格森**、**克罗齐**)时，认为必须把注意力从审美知觉转到审美知觉的客体。苏里奥写道:“关于形式的科学——这也就是真正的美学”。“可被造型性”概念被他运用于各种形式的人类活动和自然生活。在艺术中,“被思量的东西”(创作想象)取得寓于材料(**艺术材料**)之中的造型上的完整性。艺术作品一旦形成,便具有特殊的存在:完美性赋予它“它自身存在的目的”。苏里奥把他对作品——新的现实的“形成”——的兴趣引向对**艺术的种类**进行分析;按照他的见解,艺术的种类产生自特殊的感性-意义要素(“квалий”——来自拉丁文qualis——特质),产生的途径是使这些要素成形的两种方式。特质——这就是线条、体积、颜色、光泽、运动、发音器官发的音和乐音。使它们成形的两种方式——这就是“呈现的”方式和“描写的”方式。苏里奥认为，所有艺术种类的共同点就是使特质成形的方式，也是在每一件作品中建立自己的、具有独特空间与时间、完整性与美的”宇宙”。由于没有上面说的最后两个特征，苏里奥批评了**流行艺术**、**光效应艺术**、**概念艺术**的作品。苏里奥认为艺术的教育性影响具有重要意义，同时又赞成艺术不以美学之外的目的为转移。他也否认反映论对理解艺术活动的巨大意义。主要著作:《美学的未来》(1929),《哲学的形成》(1939),《各种艺术的相互关系。比较美学原理》(1947)。

塑造 (*ПЛАСТИКА*, 希腊文 *plastikē*——造型) 指直接可以生动地直观的物体(自然物体,包括人体在内，或者人造物体)的构成。塑造面向**审美感**和**审美评价**,

因为塑造通过对象的形式来揭示它的内容丰富的品质(比方说,橡树的力量在于它的树干粗壮,扁角鹿的活泼好动在于它的形状和动作,人制造的物品的功能体现在它的看得见的外观上——瓦罐、衣服、汽车、楼房)。既然艺术要求通过作品形式来给人以强烈印象地表现内容,那末,在艺术作品具有形体性、物质性,并且诉诸直观的塑造领域,塑造就具有艺术意义。例如,往往用"塑造的艺术"这一概括性概念把**绘画**、**雕塑**、**建筑**、广告艺术结合起来,而在演员表演艺术和**舞蹈**中,塑造是最重要的表现手段。在艺术中,塑造出现在两个层次上,一个是对现实对象的塑造描绘(在雕塑、绘画、演员动作中),另一个是对作品本身的形式的塑造(既在**造型艺术**中,也在建筑、广告艺术、**迪扎因**、**舞蹈**和小型杂艺-杂技创作中)。从而塑造不仅成为揭示现实世界对象的审美品质的方式,而且成为艺术家借以向人们表达自己的感情、艺术创作观点和评价的语言(例如,我们可以比较一下堂吉诃德和桑丘·潘沙的塑造特征,果戈理笔下的索巴凯维奇和马尼洛夫的特征;升天瓦西里大教堂和涅尔利河口圣母教堂的特点;在列宁格勒模范大剧院上演的《白痴》一剧中И.斯莫克图诺夫斯基扮演的梅什金公爵形象和E.列别杰夫扮演的罗果仁形象的生动外形)。同时,塑造表现力的意义如此之大,以致艺术在文学中也利用它,文学形象不是诉诸可感的直观,而是诉诸想象,诉诸思维表象;散文作家也好,诗人也好,都力图通过内在目光引起读者对所描写的事物或人的塑造品质的感觉。在自然界也好,在物的世界也好,在艺术中也好,塑造的品质有两种不同的表现:通过静态对象——对山、器皿、雕像、楼房的塑造,和通过动态对象——对动物、人、木偶动作、动画片图象的塑造,这与下面的情况相联系:从空间描绘存在(及其艺术反映)可以同它在时间上的存在和变化相结合,但也可以是一成不变的,超时间的;由此产生两种类型的塑造节奏——在无机界和在有机界,在建筑中和在舞蹈中。因此,对塑造的理论分析和实践利用要求考虑到它的一般特点和它的具体表现的多样性之间的辩证法。

索洛维约夫,弗拉基米尔·谢尔盖耶维奇(*СОЛОВЬЕВ, Владимир Сергеевич* 1853—1900)俄国宗教哲学家和神学家、诗人、政论作家和评论家。历史学家C.M.索洛维约夫的儿子。影响他的观点(其中包括美学观点)的形成

的，除基督教文献外，还有新柏拉图主义、德国哲学(特别是**谢林**)、斯拉夫派、**陀思妥耶夫斯基**。索洛维约夫的世界观基础是关于绝对的万有统一的学说，所谓绝对的万有统一在他思想里也就是神的、观念的、配有的和应有的存在领域，这种存在具有自由、完满的内容与意义、完美的表现形式(**完美**)。对于人来说，绝对的万有统一以理想的形式表现出来，这理想决定他在努力达到最高幸福时的意志(道德哲学领域)，决定他在努力了解绝对真理时的认识(认识论领域)，决定他在努力把理想体现为完美的、美好的物质形式时的感觉和想象力(艺术与美学领域)。在索洛维约夫的学说中，真、善、美不是并列的，而是有机地互相联系着。为了实现万有统一的理想，只克服利己主义、达到"团结一致、普遍幸福"、即真与善在社会中的胜利，是不够的。还必须往这个合乎道德的世界秩序中纳入物质的、自然物的世界，而这只有通过使之"变得高尚、充满崇高精神，即通过美的形式"才能够做到。正因为如此，美作为绝对价值，不仅是社会过程的、而且也是宇宙过程的一个必不可少的因素和最重要的方面。索洛维约夫追随在德国唯心主义经典作家之后，把美定义为观念的体现。美也象绝对观念那样，是客观的、宇宙性的，为现实的、自然的过程所固有。但这些描述完全不能揭明美在与真、善相对比时的特征。索洛维约夫断言："美的品质的标准是观念因素在给定的材料中的最完美的和多方面的体现"。"真正的万有统一"的理想要求部分与部分之间的"团结一致"，要求它们的完整无缺，要求精神(观念的东西)与物(物质的东西)的**和谐**，因而也就正好具有美、**美好**的特质。相反地，混乱、不和谐、物质脱离精神、某一部分过分肥大、或一般占了优势，则会导致**丑**的出现。艺术的主要任务是创造绝对的美(理想的体现)，使物质现象充满崇高精神，改变其面貌，赋予它们永恒不朽的特质。自然美是可以破坏的，并且只不过是象征着永恒和绝对的东西("我们看得见的一切仅仅是眼睛看不见的东西的反光、仅仅是它的影子")。人既是自然生物，同时又是有意识有精神的生物，其使命是通过艺术使这美"永恒化"。索洛维约夫追随在陀思妥耶夫斯基之后，认为拯救世界的恰恰是美。在这里，美学的任务跟宗教的任务合一了，艺术创作成了巫术，而**艺术家**则成了巫师(创世主)。这位哲学家坚持**艺术与宗教**的"自由结合"，坚持二者的意义都在于达

到“完美的生活”。从这种立场出发，他驳斥颓废派的“**为艺术而艺术**”理论，强调艺术的宗教教育作用。索洛维约夫通过自己的诗篇与思想(往往表现在智慧、世界灵魂、永恒活力等等神话形象中)，对20世纪初俄国唯心主义哲学与美学的发展发生了很大影响，而且，不管多么不可思议，也对俄国颓废派(首先是**象征主义**)的形成发生了很大影响。阐述索洛维约夫美学观点的主要著作：《完整知识的哲学原理》(1877)，《抽象原理批判》(1880)，《悼念陀思妥耶夫斯基演讲三篇》(1881—83)，《自然中的美》(1889)，《艺术的一般意义》(1890)，《走向真正美学的第一步》(1895)，《诗与滑稽剧》(1974年出版)。

T

塔塔尔凯维奇，弗拉基斯拉夫(*Tatarkiewiez* 1886—1980)波兰哲学家，哲学史、美学和艺术理论方面的著作家，《美学》杂志(现名《美学研究》)的创办者和首席编辑。塔塔尔凯维奇在紧密结合着哲学思想与艺术文化的发展来考察美学史时，从两个层次对它进行了研究：一个是分析的层次——口头表达的美学思想与观点的历史；一个是所谓“含蓄”美学的层次——美学思想与观点在艺术作品中(在形状、颜色、声音中)、在生活方式、日常生活等等中的表现。在这个层次上，艺术文化呈现为美学史的源泉。塔塔尔凯维奇在自己的研究中对中世纪的文化与美学表现出特殊的兴趣。塔塔尔凯维奇认为：审美价值经受经常的历史变化。经历了全部欧洲文化史的主要美学范畴，他认为是**美好**、**艺术**、“创作”、“形式”、“反映”和“审美体验”。在追踪这些范畴的历史演变时，塔塔尔凯维奇把主要的注意力放在这些范畴的术语符号上，即这些术语本身的演变上。他把**悲剧性**与**喜剧性**两范畴归属于伦理

学，把崇高理解为美好的变种。塔塔尔凯维奇有关美学问题的主要著作：《美学史》（共3卷，1960—1967），《六个概念的历史》（1975）。

塌拭主义（*ТАШИЗМ*，来自法文*tache*——斑点）抽象**表现主义**的一个变种，因“行动绘画”、无形体艺术、斑点绘画等名称而著名，它们并不描绘现实的形象，而只表现艺术家无意识的能动性。塌拭主义产生于40—50年代，是西方艺术界知识分子的某些代表人物对极权主义思想的一种独特的、心理上和艺术-审美上的反作用。象存在主义那样，塌拭主义认为社会发展中种种矛盾的根源仿佛在于：理智命中注定无能解决人类存在的问题，因而对科学进步、技术文明成就表示反对。塌拭主义美学在创作过程自由上故弄玄虚以骗人，从**超现实主义**那里借用了“自动书写”——即不用意识进行创作的思想。以偶然性、混乱、不合逻辑为方向——这是塌拭主义理论与实践的基本原则。在资产阶级的评论家们看来，这个流派的信奉者（在美国是Дж. 波洛克，在法国是П. 苏拉日、Ж. 马蒂耶，在荷兰是К. 阿佩尔）用斑点和涂抹拼凑成的作品乃是艺术家内心生活中一种非理性的、无法控制的自发力量的反映，也是К. Г. 容的心理“原型”的表现。

泰戈尔，拉宾德拉纳特（*Tagore, Rabindranath* 1861—1941）印度人道主义作家、接近新吠檀多派哲学的哲学家、政论家、教育家、音乐家和艺术家，诺贝尔奖金获得者（1913，因他的诗集《奉献集》——《吉檀迦利》）。泰戈尔的美学观点同他的艺术活动与教学活动、跟他参加争取民族文化独立发展的斗争紧密地联系在一起。泰戈尔的哲学观点在他的理论著作（《生命之亲证》）、论文、演说、哲学抒情诗中得到表现。美学见解是他的哲学的主要部分，这首先是关于民族文学的未来、关于对待艺术遗产的态度、关于印度文化在世界艺术进程中的地位的沉思。泰戈尔在专门论述孟加拉文学的论文中把民族文学描述为团结人民的手段、世世代代之间的栩栩如生的联系。泰戈尔从来不把民族文化的发展问题归结为恢复旧传统，他反对孤立主义、保守主义、社会与宗教偏见。他号召“打开祖先的宝库”（文化遗产），“放它的财富到生活之流中去”，他确信，在平等基础上的相互作用会促进不同文化的互相丰富。泰戈尔以自己的方式表述了真、善、**美**（сатьям—шивам—сундарам）统一的思想，他这个思想是在传统的印度

美学(贾甘纳特·潘迪特的论文《集镜》,17 世纪)和英国**浪漫主义**的思想影响下形成的。真、善、美合一的时刻被泰戈尔理解为"喜"(ананда)——吠檀多派教义中绝对者的属性之一。不过,泰戈尔并不接受吠檀多派哲学公式中的禁欲主义思想,他确认:"从我们脚踏的尘埃,到天空的众星,一切都是真理,一切都是美好的,一切都是有良好效果的快乐的体现"。在泰戈尔那里,真理既有认识论的内容,也有本体论的内容。人在审美体验过程中以直觉认识真理——这个思想引导他把艺术创作定义为最崇高的活动形式,把艺术定义为最重要的精神自我完善手段。泰戈尔赞同奥义书中关于绝对者-梵的观念,把宇宙理解为"陶醉于创造形象"的梵的"游戏"(лила),并把艺术家的创作活动比作这种"游戏"。依泰戈尔看,艺术创作的必要前提是自由和丰富的情感体验、作为自由之条件的大公无私("无利害关系考虑")。从印度古典哲学汲取来的"无利害关系考虑"的思想,在泰戈尔的美学中具有反资产阶级的倾向性,并且跟确认艺术具有伦理价值的主张联系在一起(这样,这位作家便否定了宗教在这个领域的优先地位)。泰戈尔哲学与美学观点的急进性和民主主义表现在他的社会活动、教学经验和艺术中。这些观点在他的著作《论人格》(1917)、《民族主义》(1917)、《文明的危机》(1941)等书中得到反映。

泰纳,伊波利特·阿道夫(*Taine, Hippolyte Adolphe* 1828—1893) 法国历史学家、唯心主义哲学家、艺术理论家、文化史学派代表人物。泰纳的美学是折中主义的:把艺术哲学同独特的生物学混为一谈的实证主义方法论与古典唯心主义的因素并存。它的中心概念是"基本性格",即在一个社会中产生并由艺术再现出来的、人的占主导地位的类型,依泰纳看,这个"基本性格"完全是由三个因素预先决定的:即种族(遗传性特性)、环境(地理的、社会的、政治的)和时机(该历史时代)。泰纳认为艺术家在创作上的发展的全部条件就是这些因素。泰纳的决定论是机械主义的:在结果中(即在这位艺术家的作品中),他看到的只是条件中(即那三个因素中)已经含有的东西。从这种立场出发,不可能说明一般人类个性的真正性质,尤其不能说明艺术家作品的独创性。泰纳关于艺术价值的学说使用了生物学、道德和形式主义的标准:作品的质量既取决于艺术家深入个性的最深刻种族特

点、返祖现象特点的能力，也取决于道德上的正当性的程度、被描写的性格的意义如何。不过，泰纳在使艺术、美学与自然科学的目的和方法趋于接近时，也授人以把艺术的道德方面予以取消的口实。用他的话说，恶德与美德应该由艺术家从化学家研究矾或糖时所使用的那种自然决定论立场出发来研究。这个口号为自然主义作家（龚古尔兄弟、早期的**左拉**等人）所利用，他们把恶德变成"科学"关注的对象，并把它描绘为生理原因造成的结果。**恩格斯**对作为历史学家和社会学家的泰纳的唯心主义方法论作了批判性的评价。泰纳的美学主要是在下述著作中阐述的：《批判文集》（1858），《英国文学史》（1—4卷，1863—1864），《艺术哲学》(1865—1869)，《艺术中的理想》(1868)。

特列季亚科夫斯基，瓦西里·基里洛维奇（*ТРЕДИАКОВСКИЙ, Василий Кириллович* 1703—1768） 俄国诗人、翻译家、艺术理论家，在俄国美学科学的形成中起了重要作用。他翻译的古希腊罗马作家和当代法国艺术理论家的作品（例如他译的**布瓦洛**的《诗的艺术》），促进了对艺术创作问题的兴趣的觉醒，祖国艺术理论与实践的发展，**古典主义**审美立场的形成。在他的原著、给翻译作品写的前言与注释中，特列季亚科夫斯基阐述了自己关于作诗才能的性质与起源、**创作过程**的规律性、艺术形象的特点的理论思想。他是把艺术起源问题跟社会需要与政治斗争联系起来的第一批作家之一。特列季亚科夫斯基对历史的兴趣是令人注目的；认为包括祖国诗歌在内的诗歌形式有一个历史的运动-形成过程——这个富有成果的思想就是他提出来的。特列季亚科夫斯基使俄国公众认识了法国文学、特别是长篇小说体裁。他"用简洁的俄语、即我们大家使用的语言"翻译了П.塔尔曼的《到爱情岛去》、Дж.巴克莱的《阿根尼达》；他用六音步扬抑抑格翻译了Ф.费讷龙的散文体长篇小说《忒勒马科斯历险记》(1699)，用古典诗格显示了俄语的能力（长诗《季列马希达》，1766）。特列季亚科夫斯基的艺术实践（诗、颂歌、长诗、寓言、歌曲）是他的理论原则的说明，并以新的体裁丰富了俄国文学。他的功绩是从理论上论证了俄国音节声调并重的作诗法的原则，这种作诗法所依靠的是民间诗歌传统、即"合乎我国心绪的最内在的特性"。反映了特列季亚科夫斯基美学观点的主要理论著作：《颂歌概论》(1734)，《简明俄罗斯诗歌作法新

编》(1735),《喜剧概论》(1752),《一般诗歌原则之我见》(1752),《致友人书。论诗歌对市民的最新用途》(1752),《论古代、中世纪和现代俄国诗歌》(1755)。

特尼扬诺夫，尤里·尼古拉耶维奇（*ТЫНЯНОВ, Юрий Николаевич* 1894—1943）苏联俄罗斯作家、文艺学家、艺术理论家。因研究俄国与外国文学经典作家Н.В.果戈理、**普希金**、Ф.И.丘特切夫、Н.А.涅克拉索夫、**陀思妥耶夫斯基**、**海涅**的作品而著名，曾撰文论述**马雅可夫斯基**、Б.Л.帕斯捷尔纳克、А.А.阿赫马托娃、**勃洛克**、А.Н.托尔斯泰、К.А.费定等人。诗歌语言研究会的参加者特尼扬诺夫赞同该会的理论方针，特别是文艺学中的形式主义方法（**形式主义**），不过他力图克服诗歌语言研究会早期在文学观上的自治主义。在研究艺术的函数关系时，他很注意"文学的日常生活"，后者被理解为丧失了新颖性的"残存的机械化了的艺术"领域。特尼扬诺夫引进动态概念作为理解艺术形式进化的基本概念。他认为，由于每一种艺术表现手段体系迟早会"机械化"、"被洗掉"，所以艺术形式就力图保持自己的生命力，经常展现为一个动态整体；在它的诸要素之间没有统计学上的等号，而是存在着互相关联性和一体化的关系。文学的进化既可以表现为连续式的，也可以表现为飞跃式的。特尼扬诺夫把艺术形式进化的概括性规律的得出和对具体作品——作为"互相关联的诸因素的体系"——的分析结合起来。这样，特尼扬诺夫便赋予函数观点以审美的和文化学的意义，使艺术处于双重的依赖关系中：艺术内部诸因素首先被看作它们自身系列的函数的体系，但是处在同其他系列的不断的对比关系之中，也就是说，是同整个社会的发展相适应的。特尼扬诺夫把体系概念推广应用于历史。文学进化论在他那里变成了艺术与其他"社会系列"的关系的理论。特尼扬诺夫的学术著作充满了历史主义感。同时，他对艺术现象的函数方面的过分注重使人难于从美学-哲学的角度理解存在于文化统一体中的艺术存在的意义。反映了特尼扬诺夫美学观点的主要理论著作：《诗歌语言问题》(1924),《文学与语言研究问题》(1928，与Р.О.雅可布逊合著),《仿古者和革新家》(1929)。

题材（*СЮЖЕТ*，来自法文*sujet*——主题、对象）艺术作品的动力学方面：情节的充分展开，**性格**、人的体验、相互关系、行为等的

发展，**人物**与环境的相互作用；正在形成中的艺术作品之整体，诸形象在意义上的内聚力。题材反映艺术中所反映的生活的矛盾，并表现作者的现实观。题材同**作品的思想**有机地联系在一起，是展开和披露作品思想的手段。同时，题材又是艺术作品中**情节**存在的方式：题材与情节构成作品的统一结构要素，它在具体认识的层面上表现为情节，在价值论的层面上表现为题材。**亚里士多德**就已经把情节(мифос)和情节的生动"文学表现"加以区分。**莱辛**在其论文《拉奥孔》中考察了情节转变为"完整的行动"、即转变为题材的问题。18—19世纪初，"题材"这个术语作为"主题"的意思被用于**绘画**。在文艺学中，它被重新加以理解：人们用这个术语表示主要事件的体系。这个意义在А·Н·维谢洛夫斯基关于历史诗学的著作(1894—1899)中被固定下来，该书阐述了"流行于不同民族中的题材"的理论。同时也形成这样一种观点：把题材理解为事件的充分展开。题材的单位是细节。从这个角度看，题材本身也就是用思想主题联结起来的、互相作用的细节、动作姿态、运动等等的动力学。题材的基础是**冲突(纠纷)**，冲突在自身中包含着事件发展的前提，事件的发展通过一系列的变故(对比、阻难、反复等等)来实现。从这种观点看，题材就是运动着的纠纷，它经历几个阶段：(关于情节或人物的)交代——潜在地孕育着纠纷的境遇；纠纷暴露的时机——情节的开端；事件的发展导致主要矛盾的解决——导致结局。矛盾高度紧张的时刻、对立面斗争的时刻形成**最高潮**。各种不同的**艺术种类**各有自身的特点，与此相适应，它们容许纠纷表现和发展的程度也各不相同：**文学**、**音乐**、**电影艺术与电视**、**芭蕾舞**等具有展开题材的最大潜力。**绘画**、**格拉费卡**、特别是**雕塑**，从这个意义上说，则受到较多的限制。题材的性质在很大程度上决定于艺术作品的种类本性和体裁类别的本性。在抒情诗、静物画、无词音乐等等中，题材的基础并不是事件的发展，象在**话剧**、**史诗**、历史画或风俗画中那样，而是抒情体验的运动、情感状态的变化、心情的表现，即内心的活动。题材与具体文化历史时代的艺术思维的类型、与**艺术家**的创作方法相联系(**古典主义**中的神话题材，浪漫主义者之诉诸中世纪历史，现实主义艺术中的社会日常生活题材等等)。

体格完美(*ФИЗИЧЕСКОЕ СОВЕРШЕНСТВО*，来自希

腊文 *physis*——自然） 受历史上具体社会制约的、以达到具有社会意义的目标为主旨的、人的身体素质与能力的最佳发育水平；个性和谐发展的最重要特征之一。“体格完美”概念在不同的历史时代都有所变化，根据社会关系的性质及由它决定的社会理想的类型而具有不同的内容。在古希腊罗马的民主时代，自由人的体格发育是培养战士与公民的必要条件。在奴隶制社会解体时期，和随着雇佣军的出现，体格发育不再是社会教育的目的而成为个人的事情。长期以来决定着社会意识的基督教禁欲主义实际上排除了人的体格完美化的要求。过去的杰出人道主义者（拉伯雷、蒙台涅、卢梭），特别是空想社会主义者（傅立叶、圣西门、欧文），都认为培育体格完美具有特殊的意义，但他们把这个过程首先跟竞赛活动联系起来。只有马克思主义才在揭明了劳动解放的实际条件之后又规定了把体格完美列入社会实践任务的条件。在社会主义社会中，体格完美成了整个人民体育系统的总目标，同时又是共产主义审美理想的一个不可或缺的部分。因为，第一，它是标准、样板、目标，第二，它体现在具体感性的形象中。“体格完美”概念表现人体美、人的姿态轻盈自如与健康等特定观念，这些观念本身是在积极从事体育活动的实践中、在锻炼身体的过程中形成的。于是，达到体格完美的具体形式也就被视为审美序列的现象。体格完美的形象在何种程度上以其感性而具体的整体表现为人道主义的价值，它也就在同等的程度上取得美的品格。人道主义的价值有助于个性的和谐发展，有助于扩大社会与个人的自由范围。社会主义的成就恰恰在于：它不单揭示了自由人的美，其中包括造型与动作方面的美，而且还把这种自由变为每一个人的财富。苏共纲领中规定：必须进行目标明确的工作，以“造就和谐发展的、有社会积极性的、既有丰富的精神世界、又在道德上晶莹纯洁、在体格上完美无瑕的个性”，这一规定是合乎规律的。体格完美作为审美理想成了社会主义价值体系中的一个方向标，这个审美理想表现了我们关于人体美的观念。同时，体格完美又呈现为一个体育过程，其目的是开发人的创造性潜力。

田园诗（*ИДИЛЛИЧЕСКОЕ* 来自希腊文 *eidyllion*——小画，小诗） 关于普通的、“自然的”人们的生活的完美、和谐和充实的理想化观念，关于他们的被肯定为绝对价值的同自然界直接联系的

理想化观念。田园诗在艺术中的体现,与田园诗的**体裁**有关系,田园诗是在古希腊诗人忒奥克里托斯(公元前4世纪末——3世纪上半叶)的创作中形成的,起源于民间创作的牧人歌曲——牧歌。素朴、恬静的生活、爱情的感受等等,是古希腊罗马田园诗的主旋律。在希腊化时代,田园风景画得到广泛流传:一群放牧的牲口、清凉的小溪、鲜花、牧草、鸟群等等。后来在欧洲美学中,田园诗的古典本质属性(崇高的爱情,素朴、自然的感情,对大自然的亲近,人的本性的完整)是作为人的存在的本质基础重新加以认识的,并且具有世界观和哲学的性质。田园诗的世界与失去了完整性和和谐的乱哄哄的现实是对立的,因为在这样的现实中,人们不相往来,自私自利,闭关自守。对田园诗的兴趣在18世纪的艺术中又复活起来,这是与**感伤主义**的发展以及它对"自然的"人的感情、素朴和诚恳的崇拜相联系的。在18—19世纪之交,在与田园诗的世界相异的、相敌对的资本主义关系的影响下,产生破坏田园诗世界的主题。田园诗可以表现失落状态的忧郁,思念理想过去的苦恼;田园诗可以成为预想的未来的形象或者成为批判性地评价现在、不愿接受现在的标准(**卢梭**、A.华托、**卡拉姆津**、P.夏多勃里昂、И.А.冈察洛夫等等)。掌握并分析实际矛盾,在田园诗中被设计不存在的和不能实现的关系所代替。恰恰忽视"深刻动荡不安的世界中发生的极其重大的事件",也就成为黑格尔不愿接受田园诗和艺术中的田园情调的基础。**黑格尔**强调指出了田园诗世界的虚假性和人为性,因为在这个世界中起主要作用的是"牧师、睡衣和咖啡壶"。然而在田园诗和现实世界的对立本身中,却包含着从艺术上审美上揭示人的生活及其同其他人和自然界的关系的本质方面,却表现出人对善良感情的需要而不顾复杂的、矛盾的、往往是反人道的现实世界的阻挡。例如,在B.贝科夫的《阿尔卑斯抒情叙事诗》中通过田园诗揭示"爱情和战争"的主题,某些其他苏联作家,其中包括Э.卡扎凯维奇、B.阿斯塔菲耶夫,从艺术上理解这一主题。

透视 (*ПЕРСПЕКТИВА*,来自拉丁文*perspicere*——目光穿透,看透) 在平面上建立艺术空间的方式,这种方式表现一定时代的人们关于空间结构的看法,并与占统治地位的艺术**风格**相符合。在古代希腊的艺术中(从公元前5世纪起)开始采用透视的初步尝试,这与摈弃原始世界和古代东方的艺

术家们的程式化象征性结构图式，并且力求把描绘与经验的尝试配合起来有联系，同时也考虑到身体立体模型领域的**绘画**发现，考虑到几何学家们的科学成就和戏剧布景的幻觉魔术结构。在欧洲和拜占庭的中世纪艺术中，建立空间结构的象征性图式广为流行，在空间分布的一系列地带，对象在平面上展开，象征性图式在符合于它们在艺术作品中的含义的范围内扩大。在东方的艺术(中国和日本的绘画)中透视的基本线条是平行的，把结构中心向无限远伸延。文艺复兴时代的艺术家非常重视透视，把透视看成一门特殊科学（“透视”这一术语本身也是在那时出现的）和绘画的重要手段(Ф.布鲁内莱斯基、阿尔倍蒂、**列奥纳多·达·芬奇**、A.丢勒)。文艺复兴时代的透视(所谓直接透视)与光学和**比例**研究领域中的发现分不开，它力求展示所描绘的世界的物质性，建立现实的和谐形象。它的特点是：视角固定，表示客体在空间的远距离的线条出发点统一。在以后的时期，透视为复杂的缩影所丰富(**巴洛克式**)，而到19世纪，开始发生形式变换，适应于更直接地反映视野(**印象主义**)或者帮助创立世界图景的综合形象（П.塞尚、К.С.彼得罗夫-沃德金)。现在艺术家自由地采用各种透视手法，并把这些手法纳入建立艺术形象的总体系中去。

图象（*ИМИДЖ* 英文*image*——形象，图形） 通过包括广告在内的大众信息手段形成的（照例是有目的地形成的）关于物和人的表象。在西方，图象常常同威望、声誉这些概念联结在一起，在社会政治方面，是**表演化**的目的之一，这时借助于图象，现实性不知不觉被轮廓模糊的、但令人产生好感和得到宽慰的错觉所代替。创造图象的美学和研究方法，构成西方社会心理学的一个完整部门，西方社会心理学利用图象在商业活动中操纵舆论。

托尔斯泰，列夫·尼古拉耶维奇（*ТОЛСТОЙ, Лев Николаевич* 1828—1910） 俄国作家、思想家、政论家。托尔斯泰的美学观点虽说有过变化，反映了他精神发展的复杂途程，却也保持着某种统一性，这同他坚持不渝地把精神探索的伦理-哲学方向放在第一位有关，即同他希图在人类存在的明确的和名符其实的道德意义的基础上建设生活有关。因此，托尔斯泰正是作为现实主义作家进行创作的，他曾宣布他的作品的主要的和真正的主人公是真实。这个原则成

了托尔斯泰美学中决定性的东西，因为它符合他的首先是对待艺术的伦理学观点：只有艺术中的真实才具有道德尊严，才能够用作艺术在人类社会中存在的道德依据。在托尔斯泰精神与创作发展的早期阶段上，他对艺术的伦理要求尚未使这位作家超出对真、善、**美**的传统理解(用黑格尔美学的精神来理解)的范围，所谓传统理解即把真、善、美理解为具有内在本体论统一性的三段式，其中美呈现为真与善的形象-感性的异在形式。因此对于那个时期的托尔斯泰说，艺术只有通过艺术作品中树立的**美好**理想才能够成为道德的。这一点使得托尔斯泰在某种程度上反对60年代革命民主主义启蒙运动的所谓实用美学（**革命民主主义**美学）。托尔斯泰指责这种美学的信奉者是片面地使艺术服从于眼前实际社会效益的原则，他坚持认为："人民的文学是人民的充分而全面的意识，其中应该同样地既反映人民对善与真的爱，也反映人民在发展的某一时期对美的直观"。不过，在托尔斯泰的精神演变过程中，这种反对立场渐渐失去其原则性的紧张气氛。由于70年代末经历的世界观危机，托尔斯泰按照自己的见解转到"创造生活"的"劳动人民"方面来。这位作家采取的立场是批判地否定以剥削劳动群众为基础的各项社会制度——国家、官方教会、军队、教育体制。托尔斯泰批驳"寄生的""有教养阶级"的整个生活方式，其中也包括他们的科学与**文化**，托尔斯泰对这些东西的批判甚至具有泛文化虚无主义的特点。这一切带来的是托尔斯泰对美学观点也坚决地进行重新审查，其结果反映在《什么是艺术》(1897—1898)一文及一系列其他作品中。在把艺术看作一种最重要的"人间交往手段"时，他认为艺术的本质在于："借助于动作、线条、颜色、声音及语言表达出来的形象"，**艺术家**以自己亲身体验到的情感来"感染"观赏艺术的人们。这种"感染"的价值（艺术的价值)，托尔斯泰认为取决于三个条件：作品内容新颖("对世界的新看法"、"生活的新方面")，艺术形式完美(**艺术中的内容与形式**)，以及**艺术家**对被描写事物的态度坦诚、他所表达的情感真挚。而且，这些条件只有在这样的情况下才能保证艺术作品的价值，即当艺术家与欣赏艺术的公众在人们、在过着真正劳动与善良生活的人民"视为重要和必要"的东西上发生精神上的共鸣的时候。遵照这个新的民粹主义的价值尺度，托尔斯泰不仅坚决驳斥了"有教养阶级"的最新"颓废派"艺术(它已从

"生活的严肃问题"变为闲暇无事时的"消遣"),甚至也否定了象欧里庇得斯、莎士比亚、但丁、贝多芬、拉斐尔、米开朗琪罗等这样一些艺术家的作品。按照托尔斯泰的意见,他们的艺术是"粗野的"、"无意义的",因为人民不需要也不理解。当托尔斯泰掌握了新的更加接近民间传统的体裁如寓言、童话、真情实事以及诸如此类的"民间故事"形式(它们应能符合必须"人人能享用""人人能理解"的标准)时,他对自己的艺术作品也从不姑息。在托尔斯泰的艺术意识中,往日那种伦理学与美学的平衡状态遭到破坏。现在,在他看来,**审美与伦理**就其本体论基础来说并不是等同的,而是呈现为"一个杠杆的两臂:一个方面长了多少、轻了多少,另一个方面也就短了多少、重了多少"。现在他更喜欢的是伦理学,认为"一个人只要一丧失道德目的,就会变得对审美特别敏感".对反人民文化的唯美主义的批判在他那里变成了善与美的原则性对立。这样就发生了托尔斯泰在晚年亲自指出的、他同往日的敌人"美学的破坏者"令人难以置信的接近。不过,这种怪事的基础并不是托尔斯泰本人思想的乖戾任性,而是他看清了当代文化的真正的二律背反。除上面提到的那篇作品外,托尔斯泰的美学观点最充分地表现在下述文章中:《论莎士比亚兼论戏剧》(1904),《莫泊桑文集序》(1894),《В.фон·波伦茨长篇小说〈农民〉序》(1901),《在俄国文学爱好者协会的演说》(1859)。在《日记》、信函、艺术作品、宗教-哲学性政论文章、以及他的其他作品中,也含有关于美学问题的论述。

颓废主义(*ДЕКАДЕНТСТВО*,法文 *decadence*,来自后期拉丁文 *decadentia*——没落) 19世纪末—20世纪初精神文化中危机现象的总称,其特点是精神上的失望情绪,对生活的厌恶,个人主义。颓废主义作为时代的典型现象,不可能完全属于艺术中的某一个派别或某些派别。颓废主义思潮波及各种不同的审美定向的相当大一部分**艺术家**,其中包括创作从整体上看并不属于颓废主义的许多艺术大师。颓废主义的动机首先在法国**象征主义**的诗歌中最明显地表现出来。英国**拉斐尔前派**的作品也带有颓废主义的特点。在一系列西方知名艺术家的作品中都有颓废主义的影响,其中诸如英国作家王尔德,比利时戏剧家M.梅特林克,奥地利作家T.霍夫曼斯塔尔和P.M.里尔克。对现实的不满、对精神理想的渴望,在受颓废主义思潮影响

的大艺术家那里，往往具有艺术表现的形式。在19世纪末—20世纪初的俄国，颓废主义反映在所谓老一代象征主义者——Н.明斯基、Д.С.梅列日科夫斯基、З.Н.吉皮乌斯、Ф.索洛古勃的创作中，也反映在Л.Н.安德列耶夫的一系列作品中，特别反映在1905—1907年革命失败之后广为流行的“新自然主义”的散文中。先进的俄国美学思想代表人物、现实主义倾向的艺术家(例如**托尔斯泰、高尔基**)都极力反对文学艺术中的颓废情绪的表现。颓废主义思潮的许多内容后来成为现代主义艺术派别(**现代主义**)的财富。相反，社会主义艺术是在反对颓废主义的斗争中形成和发展的，它主张乐观主义的精神风貌，力求艺术创作接近人民生活（**艺术的人民性**）。

托马斯·阿奎那　(*Thomas Aquinas* 1225/26—1274)中世纪哲学家与神学家，经院哲学的系统化者，经院哲学的主要流派之一——托马斯主义的创始人。托马斯·阿奎那虽说没有写过美学专题论文，但他对美学基本概念的简洁表述实际上是对西方**中世纪美学**进行了总结(他的主要哲学-神学著作:《反异教大全》，1259—1264，《神学大全》，1267—1273)。他在解释**美好**与**艺术**时，综合了新柏拉图主义者、**奥古斯丁**、**伪丢尼修**以及早期经院哲学代表人物的观点，并在亚里士多德哲学方法论的基础上把它们联结成一个完整的体系。和**拜占庭美学**不同，托马斯·阿奎那把着重点从精神美移至可用感官感知的自然美，并就其本身来评价它，而不是仅仅把它看作上帝美的象征。依托马斯·阿奎那看，一个事物，只有在它的外部形态中高度地表现出它的天性、本质或“形式”(在亚里士多德的意义上即事物的理念)时，才是美好的。他通过美好的客观特征与主观特征的总和给美好下定义。他把“应有的(或良好的)比例或协调(一致)”、“明朗性”、“完整性（完满)或完美”归属于前一类特征。他把**比例**不仅理解为数量上的相互关系，而且也理解为精神与物质、内与外、思想与其表现形式的质量关系；他所说的“明朗性”指的既是事物的看得见的光芒、光辉，也是内在的、精神的光芒；“完整性”意味着没有缺陷、不完美。美好的主观方面托马斯·阿奎那认为是美好跟认识能力的相互关联，认识能力通过直观活动来实现，直观活动则伴随以精神享受。他写道:“所谓美好乃是这样一种东西，对它的知觉本身能给人以享受”，他把享受区分为感性享受（例如来自

食物的)、审美享受(视觉的与听觉的)和感性一审美享受(例如，来自女人饰品、香水的)。依托马斯·阿奎那看，美好和善(良)不同的地方就在于它是享受的对象，而善则是人生的目的与意义。托马斯·阿奎那追随在**古希腊罗马美学**之后，把一切技术高明的活动及其结果都理解为艺术。按照他的意见，艺术只是在这样的意义上模仿自然，即它跟自然一样以某种有限的结果为目的；它不创造崭新的形式，而只是再现或改变已有的，“不是为了别的，而是为了美”。语言、绘画、雕塑的艺术，托马斯·阿奎那叫作再现性艺术，其用途是给人以好处和快感。而戏剧、器乐、在某种程度上还有诗歌则仅仅是给人以快感。和早期基督教思想家不同，托马斯·阿奎那承认这些艺术存在的权利，如果它们的本性是参加普遍的“生活的和谐”的话。艺术始于艺术家，始于艺术家的**构思**，然后构思实现于物质之中。依托马斯·阿奎那看，艺术中有重要意义的仅仅是那有限的结果——作品，而不是创造作品的匠师的行为和道德面貌。他强调艺术的美化功能——“如果一个形象把实际上丑的东西呈现为完美的，这个形象就叫作美好的”。托马斯·阿奎那企图把艺术同科学与道德区分开来；科学只是认识事物，而艺术却还得创造事物；道德提供整个人生的目的和方向，而艺术则只有每一部作品的具体目的。在中世纪后期和文艺复兴时期，托马斯·阿奎那的美学思想为人们积极利用，在20世纪，其中的许多思想成了**新托马斯主义美学**的基础。

陀思妥耶夫斯基，费奥多尔·米哈依洛维奇 (*ДОСТОЕВСКИЙ*, *Федор Михайлович* 1821—1881) 俄国作家，思想家，政论家。陀思妥耶夫斯基的美学观点是在**别林斯基**的现实主义美学以及他的整个世界观的影响下于40年代形成的。陀思妥耶夫斯基在这时期所接受的把艺术与文学理解为“表现人民生活”、“社会的镜子”的观点，艺术忠实于生活真实的标准(“现实高于一切”)的观点，在后来对艺术和现实的关系的观念中也保留下来。但这些观点的现实内容在他的精神演进过程中发生了变化，他在服苦役和流放时经受了“信念的再生”，在向基督教信仰复归的基础上产生了新的宗教-哲学世界观。在60年代初期以前，陀思妥耶夫斯基通过艺术创作表现的实践美学和他的理论美学观点基本上是在所谓“自然主义学派”的原则轨道上发展的：特别注重对生活进行社会

批判的描写，强调艺术的社会人道主义功能，保护“被侮辱者与被损害者”不受社会罪恶势力的侵害，使“不公正地遭受环境压迫而牺牲的人”得以复活。同时，陀思妥耶夫斯基在少年时期受浪漫主义艺术（**浪漫主义**）的影响，他向往哲学**概括**，向往**美好**的理想，把美好看成培养人的精神世界的基本审美现实，对于强调艺术在直接解决社会发展的实际任务这方面的“效益”原则，采取谨慎态度。这一立场在他回到彼得堡之后得到进一步的发展，在那里他参加了60年代的思想斗争，他在专论**杜勃罗留波夫**《-波夫先生与艺术问题》一文（1861）中提出了一个美学纲领，要把所谓“功利主义者”（俄国**革命民主主义美学**代表）和“**为艺术而艺术**”原则的维护者这两种极端的立场调和与综合起来。一方面他同意“功利主义者”所谓艺术的社会效益论，但他又把“效益”概念扩大化，把它运用到人的精神的整个领域。例如，艺术性，“功利主义者”把它看成艺术的次要成分，而陀思妥耶夫斯基则认为它有“极大的效益”，因为艺术性的不足会降低艺术的道德教育效用。在艺术中“美的形象”更为重要。美表现艺术的“有机生命”，同时又赋予艺术以独立的意义，因为艺术从自己的“有机”内容来说就如同“饮水进食一样，是人的一种需要。”“美是有益的，因为它是美，因为人类永远需要美，需要美的最高理想。”按陀思妥耶夫斯基的观点，“真正的艺术永远是现实的，无论它面向何种对象，在这方面的任何限制都会成为对艺术本性的强制。随着陀思妥耶夫斯基宗教哲学世界观的形成，美的范畴，美好理想的范畴就成为他的哲学人类学和历史哲学的主导范畴。在他提出的用精神-宗教手段改造世界的思想（近似于索洛维约夫的“神人合一”思想）的语境中，这些范畴就在人类的精神发展中担负着作为形成生命的基本因素的功能（“世界靠美来挽救”）。因此，对陀思妥耶夫斯基来说，出发点照旧（遵循唯心主义哲学和黑格尔类型的美学的传统），仍然是真、善、美的内在的本体论的统一。美是真和善的形象-感性外观和象征。陀思妥耶夫斯基还把美的根源同人的自由联系起来，认为自由是人的个性的本原，从这个意义上说，美是“真”的不可分割的方面，而“真”能够给人的行动以美的优点。建立在这个基础上的还有一种虚假的“恶之美”，按陀思妥耶夫斯基的思想逻辑，“恶似乎是从人的自由那里窃取美（用来装点自身），并把它冒充为自己固有的本

体论财富。陀思妥耶夫斯基的著名公式就是由此而来的：人能够同时"点燃""圣洁理想之光"和"犯罪的念头"，"美是可怕而又可恶的东西"，它使"两岸相交"，"各种矛盾共生"，"魔鬼与上帝争斗，战场就在人们的心间"。陀思妥耶夫斯基的这些哲学-审美直觉揭示了人受自由之美"诱惑"的现象（诚然，对这方面的解释极不一致），对20世纪哲学-美学思想的发展产生了很大的影响（例如，Б. 帕斯捷尔纳克说："美的根源是大无畏精神"）。陀思妥耶夫斯基（与**托尔斯泰**一起）创造的新型存在主义哲学的、存在心理学的艺术现实主义对世界艺术文化及其"实践"美学的发展产生了深远的影响。与社会心理学的现实主义（**批判现实主义**）不同，他不以社会心理学的典型性原则作为对人进行艺术描绘的基础，而是以人的生命定向的"思想"，以人的精神-世界观定向为基础，而这个定向不过是他的精神自我规定的产物。最详尽地表明陀思妥耶夫斯基美学观点的文章（除已提到过的外）还有：《爱伦·坡短篇小说三篇》（1861）、《答〈俄罗斯信使〉》（1861）、《1860—1861美院画展》（1861）、《乌斯宾斯基的短篇小说》（1861）、《为雨果的长篇小说〈巴黎圣母院〉的俄译本发表而写的序言》（1862），以及《关于普希金》的发言（1880）和《作家日记》（1873—1881）。

W

瓦格纳，理查（*Wagner, Richard* 1813—1883）德国作曲家、作家、戏剧活动家、思想家。在发展对艺术的相互作用有所偏好的德国**浪漫主义**的遗产时，力图在歌剧中把**音乐**、台词和舞台动作有机地融为一体。在美学和戏剧创作中，瓦格纳继承了德国浪漫主义歌剧创始

人К.М.韦伯和**霍夫曼**的路线。浪漫主义承认艺术能对人们的生活发生重大影响，甚至能改变世界，瓦格纳把浪漫主义所固有的这种关于艺术对生活的意义的观点与1848年革命时代空想社会主义和无政府主义的思想结合在一起。因此，在瓦格纳的作品中表现出了强烈的反资产阶级的情绪：否定以黄金为标志的财富。瓦格纳把财富看作世界历史上人们不平等和所有灾难的原因，解放的思想就是把世界从罪恶和谎言中拯救出来。后来，费尔巴哈的哲学人道主义及其全人类的爱的思想和叔本华的哲学对瓦格纳的美学观点发生了影响。瓦格纳从叔本华那里接受的悲观主义情绪不多，更多地是吸取了叔本华对音乐的哲学语言的威力深信不疑的思想。在很大程度上正是由于这一点瓦格纳的艺术构思(《尼贝龙根的指环》、《特里斯坦与伊索尔德》)具有空前的和过分的概括性。瓦格纳在把神话语言和音乐结合起来时，表现出自己是一个独具特色的神话学研究者。瓦格纳的革新活动尽管有种种矛盾，但仍然对歌剧艺术的发展产生了很大影响。瓦格纳的主要美学著作有：《艺术与革命》(1849)、《未来的艺术作品》(1850)、《歌剧与戏剧》(1851)、《贝多芬》(1870)、《宗教与艺术》(1880)等等。这些著作包含着他对"整体艺术"的论证的尝试，而这些尝试是服从于他的哲学艺术思想的。

瓦赫坦戈夫，叶夫根尼·巴格拉季奥诺维奇(*ВАХТАНГОВ, Евгений Багратионович* 1883—1922) 苏联戏剧导演和演员。在创作初期(1911—1912)瓦赫坦戈夫是一个热烈的斯坦尼斯拉夫斯基学说的拥护者和宣传者，特别是对斯坦尼斯拉夫斯基制定的表演创作的方法更是推崇备至。他积极加入了斯坦尼斯拉夫斯基为检验自己的"体系"所创建的莫斯科艺术剧院的第一艺术社。但是，瓦赫坦戈夫独立执导的第一批作品(Г.豪特马恩的《世界的节日》和贝格尔的《大洪水》)就暴露出他对**表现主义**的倾心。瓦赫坦戈夫的艺术对现实生活的悲剧式理解和激烈的反资产阶级的倾向是与第一艺术社和缓的"精神现实主义"和托尔斯泰的"不用暴力对抗邪恶"的思想背道而驰的，而斯坦尼斯拉夫斯基的最亲密的助手Л.А.苏列尔日茨基就信奉托尔斯泰的这一思想。1913年，瓦赫坦戈夫组织了自己的大学生艺术社，这个艺术社在1921年获得莫斯科艺术剧院第三艺术社的地位(通常叫"瓦赫坦戈夫"艺术社)，后

来，他在这个艺术社的基础上创建了剧团。十月革命后，瓦赫坦戈夫的导演天才非常充分地发挥出来。早期创作中流露出来的表现主义倾向在这一时期变成了自觉的意图，力求在**舞台艺术**中表现"人民的反抗精神"，这种与革命一致的**舞台艺术**揭露了小市民的庸俗作风、私有者的贪婪心理和垂死的资产阶级的精神空虚。瓦赫坦戈夫的《弗谢赫斯维亚茨基札记》(1921)证明了他在创作探索中的急剧转变，也证明了他对梅耶霍德的创新工作的关注。在瓦赫坦戈夫的创作中，斯坦尼斯拉夫斯基和梅耶霍德的美学原则非常接近：对人内心世界的揭示的高度真实性与尽力赋予戏剧演出以夸张的、新奇怪诞的形式("幻想现实主义")的意图有机地结合起来。瓦赫坦戈夫利用一些人物的生活真实性、心理充实性与其他人物木偶般的无生命性之间的对比，把音乐和舞蹈集约地引进自己执导的总乐谱中去，大胆地利用程序化综合性的布景，并采用不同的灯火效果，从而大大完善和丰富了现代舞台语言。1922年瓦赫坦戈夫组织上演了K.戈齐的《杜兰朵公主》，这一上演本身就证明了"喜庆式戏剧"原则的确立，这一原则的实质在许多方面预示了布莱希特的"意外情节"的原则。按照瓦赫坦戈夫的观点，在整个演出过程中，表演者对自己所表演的剧本中的故事**情节**和自己所充当的剧中的角色保持讽刺的嘲讽态度：时而"进入形象中"，全身心地深入所扮演角色的内心情感中，时而"走出形象"，从容和愉快地面对**观众**。对演出**程式化**的强调和公开展示它所有的表演手法，在演员与观众厅之间造成一种活生生的相互交往的气氛，而瓦赫坦戈夫创造的轻柔、优雅的形式则保证了演出经久不衰。瓦赫坦戈夫还没来得及就戏剧艺术进行理论思考和形成自己的美学概念，就过早地逝世了。他的一些学生在很大程度上完成了这一任务，其中有：Б.Е.扎哈瓦(《瓦赫坦戈夫和他的艺术社》(1927)和《同时代人》(1969)两本书)，Н.М.戈尔恰科夫(《瓦赫坦戈夫的导演教程》(1957))，Р.Н.西蒙诺夫(《和瓦赫坦戈夫在一起》(1959)，Ю.А.扎瓦茨基(《论戏剧艺术》(1965))。

完美(*СОВЕРШЕНСТВО*)充满了所有的优点，某一质特的最高水准，审美现象的通过本质与现象的完全一致表现出来的最佳状态与最佳发展；每一个物种的**尺度**，现实界中那些在自己的同类中最优的事物和现象，以及合乎目的的活动的最佳结果。完美具有审美意

义，因为它是和谐与合目的性的证明（依**康德**看，完美是“多样性之达到一致地步的协调性”和客观的合目的性）。完美在人的活动中获得自己的审美潜力，最高的成就就是在人的活动中达到的（“完美”一词在词源学上同“完成”一词有联系）。客观存在着的完美类似于完全实现了自己目的的、高度成功的活动的结果。不过，美学史上曾经有人指出，**美好**与完美虽说互相关联，却是两个不同的概念。有人把美好定义为完美，**黑格尔**曾予以批判，认为这个定义是形式主义的，忽略了美的内容。用车尔尼雪夫斯基的话说：“一切美的东西都是出类拔萃的东西，但并非所有出类拔萃的东西都是美的……”。H.B.果戈理所描写的米尔戈罗德水洼不能认为是某种美好的东西，尽管它确实是个最完美的水洼。完美这个概念本身并不包含对现象的价值评定，而只是强调指出它们的出类拔萃。要知道，既可以有“完美的实话”，也可以有“完美的傻瓜”嘛。完美也不决定审美特征。它可能是美学上的，也可能是道德上的，可能是经济上的，也可能是技术上的，等等.但是，如果说并不是任何完美都是美好的，那么，关于美的价值观念则是处于完美状态、即充分地高度地表现了审美品格的现象所固有的。艺术上的完美意味着艺术作品达到了**内容与形式**之间的**和谐**，在艺术作品上留下了创作天才与高超**技巧**的印迹。

维阿努，图托尔 (*Vianu* 1897—1964) 罗马尼亚哲学家，美学家和文学理论家。维阿努的思想对罗马尼亚美学思想的形成有着重大的影响，他是罗马尼亚社会主义共和国科学院院士。维阿努的哲学美学观点是折中主义的，表现出新康德主义和现象学的影响。他对美学多年的研究成果都综合在其巨著《美学》(1934—1936)之中。从历史角度来考察的艺术创作问题在这一著作中占有主要地位。维阿努把美学对象只归结为艺术的美，排斥了自然的美。艺术被看作是创造艺术价值的特殊劳动形式，这种看法近似于苏里奥的观点。在40年代，维阿努的观点发生了变化，他放弃了这些立场，发展了作为伦理因素、美学因素和社会因素的相互联系的价值概念(《价值理论导论》，1942年，《文化哲学》，1944年)。在维阿努的文艺学著作中也考察了美学问题，这类著作研究了修辞学和分析了艺术作品中的语言。最主要的著作《隐喻问题》是在《身后》(1966)一书中发表的。

伪丢尼修，阿雷奥帕格 (*Dionysios Areopagitēs*) 5世纪

或6世纪初东方教父学的代表，他的著作是以圣经中提到的丢尼修·阿雷奥帕格的名义写成的。真名无法判明。依据教父学先前阶段的哲学-神学教条和新柏拉图主义的哲学，建立了基督教本体论和认识论的体系，美学在这一体系中占有重要地位。按照伪丢尼修·阿雷奥帕格的说法，超验的绝对者——“超本质的美”是人的意愿的最终目的，而整个宇宙（以及社会智慧）被理解为来自绝对者的等级体系。在人向绝对者“晋升”、归并的过程中，按照伪丢尼修·阿雷奥帕格的说法，审美起着重要的作用：“晋升”是通过向绝对者“比拟”、模仿的办法实现的，而高级“知识”的传授则是由于光照，由于逐级“赠光”自上而下进行的。感性感受的象征、形象、符号、图形的体系是把“精神之光”传授给人的形式之一，这个体系也囊括艺术的整个领域。根据伪丢尼修·阿雷奥帕格制定的象征主义观念，象征可以同时掩盖（瞒住外行人）和表现真相。人们必需学会“观察”象征，正确辨认象征。伪丢尼修·阿雷奥帕格区分了两种基本类型的象征：“相同的形象”，有与原型相似的特征；“不相似的形象”、“不相同的类似物”，借助于这些形象和类似物，也可以实现向最高精神本质的归并。这些形象的使命——用“荒诞离奇的图形”本身来刺激主体的心理，指引主体去感受某种与描绘物相反的东西——绝对精神。在这种情况下，甚至丑恶的和淫秽的现象和事物也可以用具有崇高精神的形象或象征来表现。物质世界中的美被伪丢尼修·阿雷奥帕格理解为绝对的超验的**美**的象征（属于“相同的”一类），而这种美又是“一切现存物中和谐和闪光的原因”。充分理解象征，导致无法形容的享受。伪丢尼修·阿雷奥帕格的观点成了**中世纪美学**的基础，对拜占庭、西欧、古代罗斯、南斯拉夫人、格鲁吉亚、亚美尼亚的艺术文化产生了影响。伪丢尼修·阿雷奥帕格的主要专著有：《论上天等级》、《论教会等级》、《论神名》、《秘密神学》。

韦尔托夫，济加（*ВЕРТОВ*, *Дзига*, 即 *Денис Аркадьевич Кауфман* 1895/96—1954）苏联电影导演，纪录影片的创始者和理论家。十月革命后他领导了前线电影摄影师的工作，随全俄中央执行委员会的宣传列车行动。当他成为《电影周刊》杂志的一名编辑和剪辑成员时，他就坚持不懈地寻求拍摄和组织拍摄素材的方法，以便扩大电影文献的可能性及其对观众

的影响。实验家韦尔托夫的新发现均与他组织和出版电影杂志《电影真理》(1922—1925)有关，他同当时电影艺术的行家们(Л.В.库列绍夫、**爱森斯坦、普多夫金**)一样，把自己创造性的探索集中在剪辑的艺术上，经过剪辑的不同特色的**片断**和镜头，大大提高了电影文献的感染力。在韦尔托夫摄制的《列宁主义的电影真理》(1921)、《关于列宁的三支歌》、《前进吧，苏维埃!》(1934)的影片中，他关于"共产主义地解释世界"的想法获得了准确的体现。《关于列宁的三支歌》(1934)一片是生动的政论电影摄制术的鲜明范例。有时，韦尔托夫错误地认为，只有纪录影片才能真正反映革命的真理，而故事片仅仅是把事件小说化。在这个问题上，韦尔托夫与爱森斯坦进行了激烈的争论。随着时间的推移，韦尔托夫逐渐抛弃了这些极端的观点。在60—70年代，西方一些极左派分子集中注意的正是韦尔托夫所迷恋的那种极端的看法，而没有注意这位革新派导演所取得的直到现在仍然有效的成就。但这并无损于韦尔托夫的革新思想和影片对世界**电影艺术**的真正影响。

维戈茨基，列夫·谢苗诺维奇(*ВЫГОТСКИЙ, Лев Семенович* 1896—1934) 苏联心理学家，他的思想对美学、文艺学、艺术理论发生了很大影响。在革命前，维戈茨基写了一系列关于文学批评和美学的著作，在这些著作里可以感到印象派的影响，印象派是以"读者评论"的名义同传统的"学院派"评论相对立的。"读者评论"的任务在于摆脱一切"外在"因素捕捉住由艺术作品引起的、被直接给予主体的那种审美感受(**审美感**)。可以把艺术作品不理解为别的而只理解为个人心灵对它的感受——这一正确思想在这种态度支配下变成了主观主义的解释。在革命后的年代里，维戈茨基成了美学和心理学界始终不渝的马克思主义的忠实信徒。在普列汉诺夫的影响下，他掌握了这样一条原理，按照这条原理，艺术受制约于社会的人的心理。维戈茨基对**艺术心理学**的研究，不仅在心理学界，而且也在艺术界知识分子当中享有盛名。他的思想在爱森斯坦那里得到了反响，被女钢琴家M.B.尤季娜等人广为宣传。维戈茨基把艺术定义为："社会感觉技术"，把感觉本身理解为由艺术作品的特殊组织(结构)、由艺术作品所固有的"形态心理"引起的完整的审美反应。在感知艺术作品的主体的心理结构中，"相反的感觉"是作为这一作品的两个方向相反的结构要

素冲突的结果而产生的。在寓言、史诗、话剧中总是存在造成短路的“两路电流”。维戈茨基依据**席勒**的美学，提出了“以艺术形式制胜”材料的原理。这个原理的基础是这样一个方针：揭示艺术所固有的形式与内容的辩证法，由于二者的辩证法，内容对感知艺术作品者的作用跟离开形式的内容单独的作用是不同的。按维戈茨基的意见，对审美反应的心理学解释一定得是心理生理学的解释，也就是说，不仅得包括意识和下意识中的过程，而且得包括作为完整体系的机体中的过程，这个完整的体系是借助于神经机制来实现自己的能动性的，而神经机制的运行则受社会文化因素支配。对反面属性的感觉引起净化，在对净化的解释中，维戈茨基遵循的是这样一种思想：艺术是“规范我们未来的行为”，是为了最高的社会目标去调动人的精神力量。维戈茨基在捍卫马克思主义的艺术本质观时，表明了用美学分析补充社会学分析的必要性，以及在美学分析中依据社会心理学（注意个体及其感受）论据的必要性。维戈茨基的思想成了研究艺术心理学的基本思想。维戈茨基有关美学问题的主要著作有：《莎士比亚的关于丹麦王子哈姆雷特的悲剧》（1916）、《艺术心理学》（1925）。

维科，乔巴蒂斯塔 （*Vico, Giombattista* 1668—1744）意大利哲学家，历史学家和语文学家，人类社会文化动态论的创立者。该理论预见到人文科学方面一系列富有成果的猜测。维科在自己的主要著作《关于民族共同性的新科学原理》（1725）中，企图用文化历史观点来解释艺术的起源和本质。依照他的观点，能够培育审美享受的**优雅艺术**只有文明时代、只有世界历史的最后时代才具有，世界历史是从“野蛮时代”开始的，具有不可遏制的幻想和粗野激情的“初民们”只能创造出“必需的和实用的艺术”——技巧性的发明，祈祷颂歌和历史故事。对神仙和英雄的歌颂并不是为使疲劳的士兵、农夫和牧民感到喜悦服务，而是一种自然而然的、那个时代唯一可能的、借助于“幻想的共相”（即以“神话人物和英雄人物”的形象把自然和社会的力量人格化）来认识现实的方式，所以，维科认为，**神话和史诗**是对现实历史的虚幻的反映，也就是说包含着历史的真理，只不过这一真理需要转换成“成熟的人性”的语言。公认的“诗人之王”荷马的无与伦比的作诗才能并不是由于他的个人特点（维科把荷马看作赫拉克勒斯、阿喀琉斯或者奥德修斯式的“英雄人物”之一），而是

由于那个时代的人所固有的惊人的想像力。由此可见，依维科看，诗歌是人类最古老的语言。对于这一点既可以赞尝，同样地也可以大吃一惊。要知道想像占统治地位的反面乃是“令人害怕的迷信”和非常残酷的习俗，荷马的那些诗篇就证明了这一点。按照维科的想法，随着计算和文字的发展，语言渐渐“变得高尚起来”，成为表现抽象和抽象思维（反思）的手段。那时，和哲学及其他科学一起出现了“人性诗歌”，它受到有意识地支持，成了特殊的语言艺术职业。这种诗歌以其细腻的人道性而超过了原始诗歌（由于文明的审美趣味和道德意识的发展），但在人物的生动和力量方面都逊色了。古代的**悲剧**还保持着史诗般的威力，但诗的感染力却随着想像力从天上下降到地上的衰退而不断减弱，而喜剧已经成了对“肖像”的合理的加工，这些“肖像”体现了人的本性的各种各样的变态。因此，维科得出结论说，科学和教育的发展是与艺术的衰退同时进行的。后来——不依维科为转移——**黑格尔**也坚持了类似的观点。20世纪，维科的思想影响了两个著名爱尔兰人的艺术实践，一个是诗人和象征主义戏剧家叶芝，另一个是先锋主义的代表乔伊斯（小说《为芬尼根守灵》）。

未来主义（*ФУТУРИЗМ*，来自拉丁文*futurum*——未来）20世纪10—20年代欧洲艺术中的一个先锋主义流派。形成于意大利。在意大利画家У.波丘尼、Дж.塞维里尼等人的创作实践中出现了把动态本身作为艺术对象的趋向。否定传统文化及其艺术价值，崇拜技术与工业城市（**大都市主义**），这一切在意大利未来主义者那里都具有反人道主义的性质：按照意大利未来主义作家T.马里内蒂（未来主义的领袖和理论家，《意大利未来主义宣言》的作者，1909—1919）的论点，马达的活力比女人的微笑或眼泪更加激动人心。未来派的**绘画**是平面与线条杂乱的拼凑，是颜色与形式的不协调，在这种绘画中人往往被解释成机器的类似物。否认**和谐**是艺术的原则，这也是未来主义**雕塑**的特点。要求“象打开窗子一样地打开塑像”，力求表现体积的透明度和相互渗透，结果导致现代主义式的变形。未来派的诗歌是莫明其妙的，其方向是破坏生动的语言；这是对词汇与句法施加暴力的样板。未来主义把动态与力量加以绝对化、把艺术家在创作上的恣意妄为加以绝对化的作法，在社会思想方面表现为各种不同的倾向。在意大利的未来主义中，这种作法变

成了对战争的赞扬、把战争说成"世界的唯一卫生措施"，变成了对侵略与暴力的歌颂，变成了对帝国主义的美化。这一切再加上鲜明的民族主义，便引导意大利未来主义者走上与墨索里尼法西斯制度同流合污的道路。在其他西方国家中，未来主义的代表人物只是人数不多的几个小组。在俄国形成的"立体未来主义"只是在术语和某些形式特点上同意大利的未来主义相似，而二者的社会阶级基础与具体审美内容是不同的。俄国未来主义者具有小资产阶级无政府主义反叛的特点，对待文化遗产的左倾激进主义态度，形式主义地爱好试验的极端性。十月革命后，俄国未来主义者宣布他们愿意建设社会主义文化、创造未来的艺术，使生活方式革命化。聚集在《左翼艺术阵线》杂志（编辑是**马雅可夫斯基**）周围的未来主义者在美学上的极端性在很大程度上是对拉普派片面性批评的一种独特的反应。20年代末，在社会主义艺术意识发展和各艺术团体进行组织合并的过程中，俄国未来主义停止了它的存在。

未完论（*НЕЗАВЕРШЕННОСТИ ТЕОРИЯ*，来自意大利文 *non-finito*——不完成的）　在20世纪50—60年代西欧美学（И.汉特纳、П.米谢里斯等人）中出现的、并在有关美学的国际学术讨论会和代表大会上经过积极讨论的艺术创作观念。它的实质无非是：艺术家往往不能使自己的作品达到完全合乎逻辑的完善性地步（通常在形式方面），而使作品留在某种对感受主体"没有说完"、"开放性"的阶段（例如，O.罗丹的巴尔扎克塑像以及他的某些其他作品）。以此来活跃感受主体的心理，激发他的幻想，提高审美感受行为上共同创作的水平。未完论的理论家们认为，艺术作品的全面"完善"，只有在感受作品的过程中才能实现。按照他们的意见，20世纪的许多艺术家在自己的创作中自觉地利用"未完性"效果。此外，他们也在艺术史上（例如，在古代各民族的艺术中，在米开朗基罗的作品中）看到不自觉地利用这一效果的事实。"未完论"的某些拥护者认为"没有说完"的效果是艺术创作的重要规律性之一，把这一规律性绝对化，几乎把它吹捧成20世纪艺术的唯一的主要的原则，以致在客观上为艺术中的形式主义的随心所欲开僻了道路。

"为艺术而艺术"（*ИСКУССТВО ДЛЯ ИСКУССТВА*，或"纯艺术"）　主张艺术创作的最终目的性和独立性，否定艺术同社

会生活、道德、科学和政治有联系的美学思想。这些思想的认识论根源是把艺术的特征，创造行为的自由和艺术活动的成果带来的享受的自由绝对化。按**普列汉诺夫**的说法，“为艺术而艺术”理论的社会根源是艺术家同其社会环境的“不可救药的不协调”。过分的**唯美主义**，对深刻而迫切的主题持非常冷淡的态度，追求纯形式的效果，这一切都是退出历史舞台的社会制度和阶级解体时所鼓吹的各种“纯艺术”的特点（希腊化时期、罗马帝国衰落时期的艺术、**仿古主义**，等等）。最彻底的“为艺术而艺术”的理论形成于19世纪，其论据来自对**康德**的审美关系（趣味判断）学说和**席勒**关于“审美能力”的本性的某些原理的片面解释。在他们的解释中，艺术创作是解决自然和社会，自由和必然，感性和理性，个体和类之间的矛盾的出路。资本主义生产方式的发展所加剧的劳动分工，异化的、物的关系的统治对个性的全面压抑产生了为被践踏的人性，为个性的自由、完整的发展而斗争的多种形式，其中包括歪曲的形式。在这个基础上产生了浪漫主义的幻想，似乎只有在“纯艺术”领域才能有艺术家的独立的人格和**艺术创作自由**。“为艺术而艺术”的思想同**启蒙运动美学**的理性-功利主义因素相对立。对创作的两种片面观点（功利的和绝对“没有利害关系的”）的对立在最近的“为艺术而艺术”的各种思想派别里更加尖锐，这就暴露了艺术的内在辩证性及其有益性的特殊本性，但是这个有益性不能理解为纯粹的功利，而应理解为个人的创造能力的形成和对其兴趣和需求多样化的促进。“按照美的规律”进行创造的发达能力还表现在纯艺术领域之外，表现在生产劳动、科学探索和个人同集体的相互关系中。对“纯艺术”的不同派别的评价持具体历史的态度是非常重要的。如果说19世纪“为艺术而艺术”的口号（T.戈蒂埃、Ш.波德莱尔、O.王尔德等人）往往表现了艺术家对资产阶级的庸俗行为在官方艺术中的统治的抗议，那么从20世纪开始，“纯艺术”理论已失去批判精神，成为危机时代审美文化的特殊变种（**克罗齐**、**康定斯基**等）。不问政治成为“纯艺术”的信条，这样就使艺术家脱离了人民的切身利益。俄国的革命民主主义美学（**别林斯基**、**车尔尼雪夫斯基**、**杜勃罗留波夫**）尖锐地批判了理论和艺术实践的这一观点，捍卫了现实主义地描写生活的艺术，这并非偶然。马克思列宁主义美学在发扬革命民主主义美学的传统时，用艺术

的思想性原则(**艺术中的思想性**)同“纯艺术”的理论和实践相抗衡。为了同艺术“绝对自由”的观念相抗衡,列宁提出并全面论证了党性的,同无产阶级有公开而自觉联系的艺术创作的思想(**艺术中的党性**)。

文化 (*КУЛЬТУРА*, 拉丁文 *cultura*——耕作,加工,教育,发展) 历史地确定的社会和人的发展程度,表现为(对象化为)人们物质和精神活动的成果,他们创造的“第二自然”。“文化”概念既表征一定的历史时代、社会经济形态、具体的社会、民族和部族的发展水平(例如,古希腊罗马文化,社会主义文化,马雅文化),也表征人类生活和活动各个领域的完善程度(劳动文化,道德文化,艺术文化,生活文化)。在最广泛的意义上“文化”这一术语包括一切决定着人在世界上的存在(不同于其他所有各种生物和非生物的存在)的特点的东西,在最狭窄的意义上它所标示的只是人们的精神生活领域。在现代资产阶级哲学、社会学和人类学中存在着许多种文化观,它们力图从自然主义和唯心主义的立场揭示它的意义,把它要么按照直接同自然现象的类比来解释,要么解释为纯精神的,超自然的构成物。在马列主义的解释中,文化是人们的物质和精神的改造活动的产物,人们在掌握外界自然及自己天性的力量方面所达到的水平。在文化发展过程中,不仅事物和思想在变化,人们自己也在变化。文化从外在方面囊括了人类活动的一切客观成果(劳动工具、建筑、各种知识、艺术作品、法规、道德原则、风俗和信仰),就内在的内容而言则是作为社会的存在物,作为完整的和谐的个性的人本身发展的过程,是作为活动主体的人存在的手段,是人的——创造的、社会的、智能的、道德的、审美的和体能的——完善的尺度。把文化分为基本类别的方法是各种各样的。最常见的是把文化分为物质的和精神的——即按社会生产的两大类划分。归属于精神文化的通常是精神活动成果的生产、传播和消费领域:各类精神创造,教育,教养,大众传播媒体——报刊、广播、电影、电视和文化教育机构的活动。精神文化又分为政治的、审美和艺术的、道德的、科学的等等。在这种分类法中,不论具体方法如何,主要特点是承认物质文化对于整个文化的发展起决定作用。列宁写道:“要成为有文化的人,就要有相当发达的物质生产资料的生产,要有相当的物质基础”(«列宁全集»中文第 2 版第 43 卷第 368 页)。另一个复杂问题是文化的

历史类型学化问题，即把文化分为若干基本历史类型的问题。每一个社会经济形态都固有自己的文化类型，但是这并不意味着文化的历史发展中的断裂，并不意味着完全消灭先前的文化，拒绝文化的，其中包括艺术的遗产(**艺术遗产**)和传统。只有在批判地掌握过去时代的文化成果的基础上才可能建立新的文化(**传统与革新**)。在实际历史过程中文化以多样的形式存在，这不会改变文化的全人类的统一性和发展中的继承性(**艺术中的继承性**)。马克思主义既不赞同把某种个别的、局部的文化绝对化，也不赞同否定文化进步的文化相对主义观点。文化是全人类的同时又是阶级的现象。文化的全人类的内容表现在代表着时代的进步趋势的先进阶级的活动中。列宁讲到过对抗的社会形态中存在“两种文化”，它们代表着剥削阶级和被剥削阶级的对立的不可调和的利益。在现代资本主义条件下，占统治地位的资产阶级文化获得基本上是**大众文化**的性质，这种大众文化丧失了深刻的精神内容，迎合低级趣味，迎合消费者的需要；传统的人道的文化同科学技术文化之间的矛盾更加尖锐。社会主义文化是世界全人类文化发展的崭新阶段。它继承了过去的文化中一切有价值的东西，代表着消灭了阶级剥削和民族压迫的新型社会关系。社会主义文化的特点是人民性，共产主义的思想性和党性，集体主义和人道主义精神，国际主义和社会主义爱国主义的结合。它的发展目标是造就完整的、和谐全面地(包括在审美方面)发展的个性。现代正在为世界性的，就其性质而言是全人类的未来文化奠定基础。

文化历史方法 (*КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ Метод*，来自拉丁文 *cultura*——耕作，加工，教育和希腊文 *historia*——关于过去的事件的故事)研究艺术的方法，它以文化作为**解释**艺术作品和理解艺术过程的钥匙。文化历史方法的出发点是：文化是人类的社会备忘录，是人们的活动的社会产物，只有在它的怀抱中艺术作品才能作为社会现象产生和实现，才能被感受和理解。文化历史观点的依据是把文学和艺术理解为总的精神**文化**的组成部分，是艺术现象同文化的广阔天地、特别是同其他**艺术种类**的艺术作品的相互作用。然而如果把这种观点庸俗化，就会把艺术作品理解为文化历史的图解，这是不正确的。**赫尔德**对文化历史方法的发展起了推动作用。法国艺术理论家**泰纳**是西方文化历

史学派的创始人，他认为这种方法的出发点是“承认艺术作品是某种孤立的东西，因此研究的对象应当是能够解释它和制约它的整体”。发展了文化历史方法的还有西方的Г.赫特纳、Г.保罗，俄国的A.H.佩平。佩平研究过“社会自我意识”，试图确定对艺术创作者和整个艺术气质有利的“社会条件”。他认为，在研究具有广阔社会内容的、果戈理之后的文学时，文化历史方法特别有效。在他看来，对文学的研究应当是十分详尽的，因为文学的历史“不仅与纯艺术有关，还涉及大量的其他写作现象，这些现象同艺术只有较远的关系，在教育和社会的道德成就的进程中却有其意义”。晚些时候研究文化历史方法的有H.C.吉洪拉沃夫，他把文学史研究和一般历史研究结合起来，强调从整体上考察时代的艺术现象和人民日常生活的重要性。在不同时期成为文化历史方法的拥护者的有A.A.沙霍夫、C.A.温格罗夫、A.И.基尔皮奇尼科夫、H.П.达什克维奇等人。文化历史方法对艺术过程的特点不够重视，把文学和艺术的历史等同于社会思想史，引用“环境”的思想，却没有考虑到制约它的社会阶级因素。总之，文化历史方法的缺点是丢掉了分析对象的界限(所研究的不是文学和艺术，而是整个文化史，包括社会思想在内)和评价艺术现象的社会阶级标准。

温克耳曼，约翰·约希姆(*Winckelmann, Johann* 1717—1768)　德国艺术史学家，启蒙运动的代表人物。他在**古典主义**美学的形成中起了很大作用。1754年他信奉天主教，从1763年起他在梵蒂冈任古代文物总管。温克耳曼的美学观点是在启蒙思想家的思想影响下形成的，在哈雷他曾经是**鲍姆加登**讲演的听众。他认为对自然的模仿(**模仿论**)和对古希腊罗马典范的摹仿是艺术的本质(后一条道路更富有成效)。他把柏拉图主义对待**美**的观点的许多因素与他的归纳研究结合在一起。温克耳曼的主要著作是《古代艺术史》(1763)，在这部书中，他从启蒙主义的立场出发分析了古希腊、罗马艺术的历史。温克耳曼把古希腊罗马艺术繁荣的原因看作是气候、政体和雅典城邦的政治自由，他把古希腊艺术的发展分为四个时期(相应地有四种风格)：仿古时期，崇高时期(菲狄亚斯和斯科帕斯)，优美时期(普拉克西特利斯)和折中时期(外表可爱的)。温克耳曼的审美理想是“高贵的质朴和宁静的伟大”(这是他从伯利克里那儿借来的定义)，内在的激情和

外在的宁静；他这种审美理想由于斯多噶主义的情绪、忍辱负重的态度而遭到了**莱辛**的批判。温克耳曼的研究有助于唤醒人们对古典主义艺术的兴趣，对世界美学思想（从莱辛到**黑格尔**和法国新古典主义者）、对艺术的进一步发展（他的信徒们捍卫了18世纪末至19世纪初的学院派）产生了深刻的影响。

文化生态学（*ЭКОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ*，来自希腊文 *oiks*——住所、家乡，*logos*——学说、论）生态学概念，不久以前还是针对自然以及与自然相联系的人们生活方式而发，如今已转变为对文化以及与过去相联系的一般纪念物的关系。Д.С.利哈乔夫院士第一次把生态学分为两个部分：生物生态学和文化生态学，并令人信服地论证了这种划分法："人不仅生活在自然环境中，而且也生活在他的祖先的文化和他本人所创造的环境中。保护文化环境是一项跟保护周围自然界同样重要的任务。如果说自然对于人的生物生活来说是必要的，那么文化环境对于人的精神、道德生活，对于人的精神寄托，对于人眷恋故土、遵循祖宗遗训，对于人的道德自律和社会性来说，也同样是必要的"。可以认为文化生态学是**生态学美学**的一个部分，它涉及历史文化遗产问题（**艺术遗产**）和把这种遗产纳入现代意识的问题。依利哈乔夫看，国家是人民、自然与文化的统一体，文化的最重要因素是人性、是充满崇高精神。这个论点，以及这位学者使用的"均质层"概念，跟В.И.韦尔纳茨基关于生物圈与智力圈、关于有机与无机界所有要素相互作用、关于人的经济活动与文化活动相互作用的学说完全一致。这里是一个对象、两种观点：一种是自然科学家的观点，以研究宇宙为基础，一种是人文科学家的观点，仿佛是从人类文化内部出发。今天，生态学运动整个说来正与反战运动、反对核战威胁、反对"星际大战"的运动汇合到一起。把具有善良意志的人们团结起来的新思维是符合人类的宿愿的，这个宿愿在美学上的表现就是这样一种认识：世界与**美**是不可分割的。

文化苏联学（*СОВЕТОЛОГИЯ КУЛЬТУРНАЯ*）苏联学流派之一，其工作是对马克思列宁主义的美学思想、文化学及苏联艺术实践的基本原理进行分析。美学与艺术理论问题在西方苏联学中占有一个显著的地位，第二次世界大战后，西方苏联学获得了社会研究所的地位，它把许多西方国家、首先是美国、英国、西德、法国的研究

中心联合成为一个有地方分支机构的网络。文化苏联学在其历史发展进程中经历了几次重大变化：从全面否定苏联艺术文化对世界文化的积极贡献，经过承认"非官方"艺术是具有明显审美价值的艺术，到客观地分析苏联的美学与艺术。虽说文化苏联学观点驳杂，却可以从中找出某些共同的特点。第一，这就是都研究美学与艺术理论问题，这些问题可能成为政治与意识形态结论的来源，这在改革以前时期就在很大程度上促成了"敌人形象"的形成和"旧思维"模式的巩固（在这方面，应该把文化苏联学同斯拉夫学——一门关于苏联与东欧国家历史与文化的科学区别开来，尽管近来二者之间的界线已经变得日益模糊不清了）。第二，文化苏联学固有一种意向，那就是致力于探索苏联和西方艺术发展规律性中的类似之处，并从这个角度来评价苏联艺术发展的全过程。但是，由于研究人员的注意力几乎是仅只盯住俄国的先锋派（**先锋主义**），而那些不大喜欢实验艺术的艺术家们的创作却不在文化苏联学分析的范围之内，这种态度就使苏联艺术生活的总图景显得贫乏了。第三，是对苏联艺术文化的民族与宗教方面的兴趣持久不衰，对这些方面的议论从指责拥护修复文化遗迹者是复活俄国民族主义（美国历史学家Дж.Б.丹洛普），一直延伸到支持苏联文化基金会的活动和深思熟虑地分析现代苏联艺术的民族-历史根源（美国历史学家与文化学家Дж.比灵顿）。许多年来文化苏联学一直密切注视着这样一些互相联系着的问题的综合体，如列宁的反映论，艺术的职能，**传统与革新**的相互关系。在分析这些问题时，一系列苏联学家（例如美国的M.所罗门、法国的M.列肯、英国的П.约翰逊）所持的出发点是这样一个论题：到马克思的思想中去寻找苏联美学理论的根源是错误的；这个理论的基本论点是他们离开马克思主义发展的总路线、仅仅从19世纪俄国现实主义传统中归纳出来的。按照这些作家的看法，苏联的美学家们把艺术归结为对现实的照相般的反映，并且丢下了艺术在社会生活中的创造性改造作用，从而把马克思对艺术本质的理解给简单化了。在此基础上，许多作品被他们列在苏联艺术范围之外，似乎这些作品跟苏联艺术的美学理论原则相矛盾（美国文艺学家Дж.霍斯金）。苏联的改革——它的原则、实质、复杂性、前途，现在成了文化苏联学注目的焦点，决定这一点的看来不光是这些过程的客观

意义，而且也是：我国的革命转折对于大多数西方苏联学家来说是个意外。文化苏联学对苏联社会的社会-精神领域中变得复杂化了的形势的最初反应表现为不理解和不安，表现为把苏联社会艺术生活的复杂性归结为"赤裸裸的"政治。现在，文化苏联学企图认识这些现象的本质，这在很大的程度上改变着苏联学研究工作的性质本身：已经开始出现从论述20世纪初叶艺术的哀伤论文和对**社会主义现实主义**的毁灭性评价向清醒而全面的分析的过渡。某些研究工作者撰文论述"莫斯科文化革命"、"时代新艺术"，认为这是改革的重要标准。现在在文化苏联学中提到首位的是些新的问题：青年文化，它的社会方面和审美方面，**造型艺术**中新**风格**与现实主义共存的可能性，艺术自由与社会自由的相互关系(**艺术创作自由**)。象Дж.比灵顿、Р.欣利、Дж.霍斯金、Д.布劳恩、Дж.博尔特、Ф.斯塔尔这样一些有影响的作家的作品，对于文化苏联学来说，已经成了阶段性的东西。苏联学家就美学问题发表的文章，无论是在专业性的苏联学出版物上，或是在艺术理论杂志上，都可以看到。

文艺复兴时期美学 (*ВОЗРОЖДЕНИЯ ЭСТЕТИКА*) 形成于中世纪和近代交替时期的美学思想。西欧所有国家（大约在14—16世纪）和东方许多国家都经历了这样一个时期。时代的过渡性，在所有生活领域中发生的摆脱中世纪桎梏的过程以及正在形成中的资本主义关系的不发达性，不能不对那个时期的艺术文化和美学思想的特点发生影响。"文艺复兴时期"这个名称(法国术语叫"文艺复兴")是与对待古希腊罗马遗产的态度相联系的，但是不管古希腊罗马遗产多么重要，它的影响并不是该时期文化(包括美学)的决定性的特征。尽管文艺复兴时期美学是复杂和多义的，但还是可以看出，它的一个基本原则是把完整的人的个性加以绝对化(与把感性物质的，超个人的宇宙绝对化，从而也把人的物质基础绝对化的古希腊罗马思想不同，也与中世纪过分夸大精神作用的宗教概念不同)。对于文艺复兴时期的美学论文和艺术作品来说，理想化的人的概念是其突出特征，人被看作理性和感性的统一体，具有无限潜能的自由的本质。在文艺复兴时期美学中，对美好、崇高、英雄理解也是与人类中心论联系在一起的。在文艺复兴时期的理论家那里，美好的、富有精湛创造技能的、人的个性原则是与从数学上计算各种比例，对称

和透视的尝试结合在一起的（阿尔贝蒂、**列奥纳多·达·芬奇**、A.丢勒等）。这个时期的美学思想和艺术思想第一次以人的知觉本身、以感性的现实的世界图景为依据（与古希腊罗马思辨的宇宙论和中世纪的神学都不同）。在这里，不顾宗教上和道德上对生活感觉的解释，尽管原则上并不否认它，而对生活感觉怀有一种主观主义个人主义的渴求，这一点也很引人注目。文艺复兴时期美学以摹仿自然为艺术的方针（**摹仿论**）。但是在这里占首要地位的与其说是自然，不如说是在自己创作活动中象上帝一般的**艺术家**。在逐渐摆脱宗教思想体系的艺术作品创作家身上，对事物的敏锐艺术眼光、职业上的独立性、专业技能最受重视。而他的创作已经具有独立的而非宗教仪式的（神圣的）性质。成了感受艺术作品的最重要原则之一（K.拉伊蒙迪、Л.卡斯特尔维特罗等），这证明了文艺复兴时期美学的重要民主倾向，这一点是与先前美学原理论的道德说教和经院哲学的高深莫测针锋相对的。文艺复兴时期美学的人类中心论原则是与人道主义，与不同程度、不同色彩的自由主义思想紧密相连的。通常认为文艺复兴时期的活动家们，多半是人道主义者，他们宣传自由和人的发展的个体性，同时也不否认人化地理解的自然（Дnc.薄加丘，Л.瓦拉、伊拉斯、У.胡藤等）。新柏拉图主义的思想在文艺复兴时期美学的形成过程中起了不少的作用。这种新柏拉图主义与古希腊罗马的新柏拉图主义不同，它没有直观的性质，而且有人文主义的（与以人为目的相联系的）性质；近于泛神论（德国哲学家库萨的尼古拉对于确立文艺复兴时期美学中的新柏拉图主义思想起一定的作用，主持佛罗伦萨柏拉图学园的M.费奇诺和Дж.皮科以最鲜明的形式表达了这些思想）。文艺复兴时期的美学思想不仅包含有跟中世纪把超世界的上帝个性加以绝对化的做法相对立的、把人的个性加以绝对化的思想，而且对以个性的绝对自我肯定为基础的那种个人主义的局限性有一定的认识。由此便产生表现在莎士比亚、塞万提斯、米开朗琪罗等人创作中的悲剧性情节。脱胎于古希腊罗马和中世纪的绝对者，但由于历史条件，还没有找到新的可靠支持的那种文化的矛盾性就在于此。

沃尔夫林，亨利希（*Wölfflin Heinrichpnx* 1864—1945）瑞士艺术理论家和艺术史学家，以历史地、批判地研究**风格**为基础的**艺术理论**的代表。在其19世纪末的著

作中，沃尔夫林专门研究文艺复兴与巴洛克式以及古典主义艺术的原则，在这里他把风格概念与“时代心理学”概念紧密联接在一起。在后来的研究中，沃尔夫林把精力集中在对“视觉方法”的确定上——他把许多抽象的正式的范畴结成对子，组织成体系。其中起主导作用的有五对：由线条发展到富有形象，由平面发展到立体，由封闭的形式发展到敞开的形式，由简单发展到复杂，由绝对明朗发展到相对明朗。沃尔夫林在把历史时代和风格加以对比时，曾求助于建筑史和造型艺术史的比较研究，建筑对人来说是外在的世界，而造型艺术则反映了人的内在世界。“无名艺术史”的概念也是与沃尔夫林的名字连在一起的，它表现艺术发展中的超个人的东西。沃尔夫林的观点对20世纪艺术理论中艺术文化史研究的形式主义方法的发展发生了影响。沃尔夫林的主要著作有：《文艺复兴与巴洛克式》(1888)，《古典艺术》(1899)，《艺术史的基本概念》(1915)，《意大利与德国的形式感觉》(1931)。

沃罗夫斯基，瓦茨拉夫·瓦茨拉沃维奇（*ВОРОВСКИЙ, Вацлав Вацлавович* 1871—1923）苏联外交家，政论家，文学批评家。沃罗夫斯基始终一贯地捍卫关于艺术是社会现象，是认识、改造世界和人的重要因素的唯物主义艺术观。沃罗夫斯基在确定作为审美意识形式的艺术的特征时强调指出，**艺术家**是与“不依他的意志为转移的”现实打交道，而艺术真实不是别的，正是从审美角度实现的生活真实。”沃罗夫斯基认为**世界观**在艺术创作中起决定性的作用，而且他把艺术家的观点、概念、偏见、评价看作是“艺术家出身于其中并与之过同一种精神生活的那个环境的直接产物。”在反动年代里，当俄国知识分子中的资产阶级自由派的代表们在被**列宁**评价为“自由主义分子背叛行为的百科全书”的《路标》文集(1909)中试图败坏**别林斯基、杜勃罗留波夫、车尔尼雪夫斯基**的名声时，沃罗夫斯基始终一贯地捍卫了俄国革命民主主义者的美学遗产（革命民主主义美学）的永久意义，指出了他们的创作与俄国解放运动的联系。对颓废主义的理论和实践的批判性分析在沃罗夫斯基的著作中占有重要地位。在一部最优秀的马克思主义美学著作——《会战后的黑暗》(1911)中，沃罗夫斯基揭示了作为社会反动之反映的“文学反动”之所以在一定历史时期出现的历史根源和原因。沃罗夫斯基用**普希金、托尔斯泰**、果戈理、屠格涅夫

和其他俄国作家——批判现实主义的代表们的现实主义传统，跟资产阶级颓废派艺术的悲观主义内容相对照。沃罗夫斯基发现了一个崭新流派的产生，一种以高尔基为首的新型文学的形成，这个新流派就是跟工人运动、跟马克思列宁主义思想体系密切相连的无产阶级艺术，他是马克思主义艺术评论界作到这一点的第一批人士之一。沃罗夫斯基著作的一个显著特点是把美学文学问题跟社会生活、意识形态斗争紧密地结合在一起。反映沃罗夫斯基美学观点的主要著作有:《古城堡的传说》(1907)、《论现代主义者的资产阶级性》(1908)、《巴扎罗夫和萨宁》(1909)、《列昂尼德·安德列耶夫》(1910)、《会战后的黑暗》。

沃龙斯基，亚里山大·康斯坦丁诺维奇（*ВОРОНСКИЙ, Александр Константинович* 1884—1943） 苏联文学批评家，政论家，作家。曾发表过有关美学、文艺批评方法论、艺术理论问题的论著。根据沃龙斯基提出的、得到H. K. 克鲁普斯卡娅和列宁支持的倡议，1921年创办了苏联第一个文学艺术性和科学政论性杂志《红色处女地》，这个杂志也刊登有关美学问题的文章。**卢那察尔斯基**把沃龙斯基称作“我国共产主义艺术界和艺术科学界最有教养、最渊博的代表人物”之一。理解艺术，就是认识生活，这是沃龙斯基的基本美学观点。他根据别林斯基的思想写道:“艺术和科学一样，就是要认识生活，艺术和科学具有同一个对象那就是生活、现实。”沃龙斯基认为，我们的艺术应该转向对“现实进行认真地艺术上的认识”，他强调指出情感在这一过程中的重要意义，情感使艺术家和所反映的对象“融为一体”并较充分地显示自己的个性。但是，沃龙斯基在考察艺术认识的问题时，不加批判地使用了**柏格森**唯心主义地解释的直觉概念，尽管他作为一位马克思主义反映论和现实主义的拥护者，绝没有直觉主义的哲学思想。沃龙斯基反对20年代广为流行的一种思想，即把艺术仅仅归结为“暂时口号”的图解或者用“建设生活”取代艺术，在关于新文化的争论中，他坚持必须对艺术遗产持爱护的态度。沃龙斯基积极参加了苏联文化的建设，但有时他在自己的政论文章中由于一些不精确的表达方式给了拉普分子批评他的口实，拉普分子指责他否定了无产阶级文化。在现代的研究论著中，沃龙斯基的美学观点得到客观的评价，这些论著公正地承认他的理论、政论活动在苏联美学(对艺术的功能问题、现实主义问

题的研究）和文艺批评的形成中所具有的意义。沃龙斯基有关美学问题的主要著作有：《作为对生活的认识的艺术和现代》（1923）、《观察世界的艺术（论新现实主义）》（1928）。

舞蹈 （*ТАНЕЦ*，德文 *Tanz*） 艺术的一种，其材料是人体的动作和姿势，它们被组织在时间与空间之中，从富有诗意的角度加以理解，构成某种统一的艺术体系。舞蹈同**音乐**紧密相联，与音乐一起形成音乐-舞蹈艺术的形象（**舞蹈艺术**）。在这个联盟中，每一方都以另一方为转移：音乐将自己的规律性加于舞蹈，同时又受来自舞蹈方面的影响。在舞蹈音乐中，动作素材决定音乐的结构、节拍及其他参数。在一系列情况下，舞蹈表演可以不用音乐，而由打击乐器、响板、掌声、鞋后根敲击出的节奏等来伴奏。劳动过程，以及仪式中对劳动过程的模仿，在舞蹈艺术的产生中起了重大的作用。此外，成为舞蹈艺术之起源的还有：民间舞——自发地以动作表现人的情绪的最高潮，以及宗教庆典与仪式，其造型方面有一定的规则与语义。精选动作、不断地使动作的优美形态精练化，将它们组成一个受审美和民族特点制约的共同体，这一切促进了舞蹈艺术的逐渐定形。舞蹈是**民间创作**的一个重要部分，起初它与语言、曲调、音乐一起出现在综合性的统一体中，但是随着时间的流进，它分立出来成为一门独立的艺术。在舞蹈中，刻下了这个或那个民族的民族性格、精神世界的重要特点。舞蹈分为日常生活的（民间的、舞会的）和舞台的。日常生活的（民间的和舞会的）舞蹈也可能具有舞台的形式。扎根于民间艺术的舞台舞蹈有许多变种：古典舞、“现代”舞、爵士舞、迪斯科舞等等。在欧洲艺术中，古典舞占有重要的地位。在其形成过程中，法国舞蹈研究院（建于 1661）起了重要的作用。确立了古典舞的基本规则，后来成了规范：两脚外翻和利落的舞步、十分明确的手的位置，对一些主要姿势作了一系列的规定等等。这一切促进了**芭蕾舞**的发展。舞蹈技术渐渐地复杂化了，出现了新的动作和姿式。跟具有主题情节的动作舞并列，“纯”舞蹈的用乐器进行的形式及其相应的结构组织手法也发展了起来。在19 世纪30 年代的浪漫主义芭蕾舞中，穿特制鞋——“用脚尖”——的舞蹈获得绘声绘色的理解，成为古典舞的一种传统形式。古典舞的用乐器进行的形式的发展导致交响乐舞蹈的产生，这种舞蹈能表达崇高的、富有诗意的和哲学的内容。20世纪初产生了革新古典舞蹈、

探索符合时代要求的形式的必要性。美国舞蹈家A.邓肯的作品确立了舞蹈的新审美原则——“现代舞派”。这个与古典舞相对立的流派在后来的年代里得到广泛的流传和进一步的发展。不过，古典舞不仅没有被排挤掉，而且还吸收了与它相竞争的各种新的艺术体系的最精采之处，丰富并发展了自己的表现能力。

舞蹈艺术（*ХОРЕОГРАФИЯ*，来自希腊文 *choréia*——舞蹈和 *gráphō*——我写）　在现代意义（于19世纪末确定了下来）上——指整个舞蹈艺术。(最初指舞蹈的记录，后来指舞蹈创作艺术)。既可用于民间创作的舞蹈艺术，也可用于职业舞蹈艺术。在**民间创作**中，凡是同按节奏组织起来的、富有诗意的动作有关的一切均被理解为舞蹈艺术。在**职业艺术**中，“舞蹈艺术”一词用于：1)表示音乐与舞蹈的综合体；2)用作“舞蹈”的同义语，这时从这个综合体中分解出动作因素本身。舞蹈艺术的基础是动作，动作向例是跟音乐相互关联的。在某些情况下音乐可以没有；有时候是用脚的有节奏敲击或打击乐器(例如，响板）来代替音乐。舞蹈艺术中的动作可以带有造型的性质（模仿飞禽和走兽的癖性、某些实际的生活过程)，但更多地是象征性的、概括性的，具有诗歌形象的意义，用以揭露人的内心状态与精神世界。舞蹈艺术是时间空间艺术，这使它一方面近似于**造型艺术**，另方面又近似于音乐：姿势与动作的选择跟舞蹈的雕塑式表现力是相一致的；舞蹈者在空间中的位置往往服从于图案装饰和格拉费卡的规律性。舞蹈艺术的最重要问题之一是与音乐的联系，音乐往往用**节奏**、力度上的细微变化、以及其他特征指导动作，有时候则又以动作本身的特点为依归。但动作也可以有自身的节奏，它不同于音乐的节奏，仅在立脚点上与它相吻合。这时便形成音乐节奏与动作节奏的对位旋律，这一点是民间舞蹈的、也是现代舞蹈艺术的突出特点。民间的和职业的舞蹈艺术也可以包含情节要素，这样一来便接近戏剧-演出艺术(**芭蕾舞**)了。作为一个**艺术种类**，舞蹈艺术起源于遥远的历史时代，具有宗教仪式与习俗仪式的根源，在人生的各个重要时刻——在准备狩猎、准备军事行动时和完成狩猎、完成军事行动时，家庭和公社举行庆祝活动时，都伴随着人。舞蹈艺术跟劳动过程、宗教、日常生活的联系是持久的、牢固的，它在古代中国与印度的舞台演出中，在古希腊的酒神节竞赛、谢肉节竞赛中得到具体的体现。在舞

蹈艺术发展过程中，越来越明显地表现出民族性格与生活方式的特点，以及一定民族、一定时代的道德与审美理想。舞蹈艺术丧失了同仪式、劳动的直接联系后，便终于分立出来，成为一门独立的艺术创作品种。职业舞蹈艺术在古希腊罗马时代就已经有了。在16—18世纪，发生了芭蕾舞的形成过程，在芭蕾舞中舞蹈艺术是演出的主要部分。职业舞蹈艺术发展了从民间舞蹈中汲取来的某些要素和动作，后来经常保持着与民间创作的联系。在20世纪就已经出现了职业舞蹈艺术与民间舞蹈艺术相互作用的新形式，如：有自己的演出剧目的业余文娱活动团体，歌舞团，民间创作团体(**业余艺术活动，业余艺术**)。

舞台艺术 (*СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО*，来自拉丁文*scena*——剧院舞台、临时搭的木板台，来自希腊文*skēnē*——凉棚、帐篷) 戏剧创作的领域；在狭义上——演戏的创造艺术，为此所必需的职业知识与技巧的总和。舞台艺术决定于**戏剧**的本性。任何戏剧演出，不论是演话剧还是演**芭蕾**或歌剧，都是艺术作品，它通过舞台动作来揭示自己的内容和意义，它是借助于全部戏剧表现手段——导演的创造、演员的表演、布景艺术家的艺术、灯光管理、服装设计以及其他人员的技艺来实现的。布景、灯光、道具创造出演出的视觉空间处理方法，与之相结合的是演出在时间上的发展，它首先是通过舞台事件、**性格**以及**人物**间的关系、人物的精神变化，因而也是通过舞台调度、节奏(在芭蕾中是舞蹈的组合)等等来实现的。剧本、文学语言，也象(芭蕾、歌剧中的)音乐总谱那样，在戏剧的时空量度范围内(**艺术中的空间与时间**)具有新的审美特质。导演力求用舞台艺术的语言把剧本(或音乐作品)的主要内容表现出来，因而会不可避免地按照自己的理解来解释剧本(**解释**)，实际上是创造新的艺术作品——即演出，它具有对观众及其情感、意识发生深刻而全面的影响的特殊潜力。在戏剧的每一个主要品种(话剧、芭蕾、歌剧)中，都有自己的一套表现手段(戏剧表演、唱歌、**舞蹈**)。鉴于戏剧的中间品种多种多样，可以说舞台艺术的形象语言是无穷丰富的，它有自己的历史的、民族的、体裁的传统和形式。在现代戏剧中，导演——演出的总指导——的职能非常发达。导演工作的最重要部分是作演员的工作、在排演的过程中准备演出、创造各部分协调相称的**总体配合**(舞台活动所有要素的统一、协调)。演员

是舞台艺术的动作-表演因素的直接体现者。演员艺术的特殊性在于：他在创造演出的人物形象时，使用自己的肉体条件和精神才能作为创作材料。演员必须具有理解跟自己性格不同的人的能力，以所扮演人物的名义在舞台上行动的能力。为此，他必须有敏锐的观察力、创造性的想象力、充沛的情感、灵敏的神经组织、文化素养、还要有受过训练的身体、嗓音、轻盈优美的姿势与动作、音乐天赋以及许多其他素质。通过演员的创作，戏剧最深刻地钻进人类存在的精神、道德领域。演员能够以自己的表演震撼观众，在每一次演出中，理想中的表演总是力求接近最初的充满情感的创作过程。**斯坦尼斯拉夫斯基**的体系专门揭示演员艺术的规律，它对20世纪世界戏剧的发展产生了重大影响。在艺术史上，从**亚里士多德**的《诗学》开始，就已经可以看出想从艺术真实的要求出发来定出舞台艺术规范的意图了。但是在艺术文化的发展过程中，舞台艺术也变化了。艺术真实这个概念扩大了自己的范围，变得更加富有内容，摆脱了形式主义的条条框框。由斯坦尼斯拉夫斯基、**梅耶霍德**、**布莱希特**的思想和创作实践丰富起来的现代舞台艺术，很难说是起源于某某风格特征，尽管所有的价值标准（对生活真实的深刻理解、富有内容、人道主义、形象表现生动有力、情感炽烈等等）在它里面都保持着自己的意义。

无意思　（*HOHCEHC*，英文 *nonsense*——无意义）　指建立在有意破坏叙述或描绘的含义并提出“翻转面含义”或根本无意义的说法来取代这种含义的基础上的艺术手法。例如：“村子从农夫身旁走过，而狗从大门下面狂吠……”。出人意外的胡闹游戏又带有某种假想的含义，这本身包含着近似**净化**的审美效果：从情感上缓和严肃气氛，嘲笑常理的武断和绝对，期待并容许这种常理发生可以想像的转化和难以想像的转化。无意思作诗法广为流行于**民间创作**（谜语、童话、**狂欢**），它从民间创作转化为面向儿童的艺术（例如，转化为文学性童话和戏剧性童话）。在苏联儿童文学中，无意思作诗法表现在K.楚科夫斯基的童话中。在以成年人为对象的艺术中，无意思具有深刻的哲学含义，可以使可怕的、非理性的、失去意义的世界发生的可能性失势，可以揭示出这一世界存在着虽不习惯、但完全可能发生的另外的意义。英国数学家Л.卡罗尔的《艾丽丝漫游奇境记》和《镜中世界》，被公认为无意思作诗法的经典样板，这些作

品是为儿童写的文学性童话，但远远超出了这个体裁的范围。在这些作品中，无意思作诗法是作为理性向非理性过渡、在理性和非理性之间打开可以想像的理性的广阔领域这种可能性揭示出来的。在现代艺术中，无意思作诗法在**动画片**中得到特殊的研究。无意思作为一种手法在科学幻想作品和**讽刺**中被广泛利用。**超现实主义**的代表人物常常采用无意思手法，并把它同理性意义对立起来。他们否认世界的有理性，认为这在原则上是实现不了的、难以想像的。

X

洗炼（*ЛАКОНИЗМ*，希腊文 *lakonismos*——简短）在美学中是标示最大限度地概括地和极其简短地表现艺术家的创作构思的手段的概念。作为艺术表现力的手段，洗炼意味着作品中没有任何多余的东西，意味着**尺度**感、善于克制。在这里，表现力是靠使用数量尽可能少的符号来取得的（例如，文学语言中的警句式），这就使感受主体免除可能在接受审美客体过程中可能产生的多余的表象和联想，使他得以直接而准确地掌握艺术家的基本思想。在造型艺术中，洗炼是与**程式化**问题密切相关的。不过，不正确地夸大洗炼作为艺术表现力的手段的作用可能导致现实主义的生动性的破坏。

喜剧（*КОМЕДИЯ*，希腊文——*kōmōdia*）**话剧**的一种体裁。喜剧的审美作用取决于由喜剧**题材**的态势、喜剧中**人物**的行为引起的不同种类的笑在主体那里造成的感情效果，——剧中人物的行动是同现实和现实中公认的社会生活准则相悖的。根据人物的**性格**、**冲突**的社会和道德内容，喜剧可以具有不同的感情色彩：**嘲讽**、和善的或苦

涩的笑、**讽讽**。就其基础而言，喜剧是具有尖锐社会性的体裁。在一切时代它都是谴责恶德和社会不公正的表现的手段。阿里斯托芬（公元前5—4世纪）创建的古希腊喜剧具有滑稽童话的和歌舞的性质，其来源是祭奠酒神的狂欢活动。以米南德（公元前4—3世纪）为代表的新雅典喜剧转向日常生活题材。古罗马的喜剧作家普拉图斯和太伦斯（公元前3—2世纪）也遵循着这一传统。在中世纪的民间戏剧中产生了**趣剧**、讽刺闹剧体裁，这是带有日常生活性质的趣闻短剧。文艺复兴时代，包含浪漫主义成分——主要与爱情波折有关的传奇——的喜剧颇为兴盛（К.洛普·德·维加、У.莎士比亚），塞万提斯的现实主义的《幕间短剧》特别引人注目。17世纪的意大利有两类喜剧——以古罗马喜剧为榜样的"学问"喜剧和民间的即兴式喜剧（**即兴喜剧**）。法国为世界提供了社会风习的和道德教诲的喜剧的典范，莫里哀是它最伟大的巨匠。他所创造的揭露道德和社会弊病的喜剧类型，18世纪在其他各国的戏剧中得到发展：在英国有Р.Б.谢立丹，在丹麦有Л.霍尔堡，在德国有**莱辛**，在俄国有Д.И.冯维辛。19世纪，世界喜剧艺术在俄国呈现繁荣，从这里产生出社会讽刺的崇高典范（А.С.格里鲍耶陀夫、Н.В.果戈理、И.С.屠格涅夫、М.Е.萨尔蒂科夫-谢德林和А.Н.奥斯特洛夫斯基的创作）。在社会主义社会中，讽刺喜剧是艺术同消极社会现象进行斗争的不可代替的手段。**马雅可夫斯基**的讽刺喜剧《臭虫》和《澡堂》就是鲜明的例子。

喜剧性（*КОМИЧЕСКОЕ*，来自希腊文 *kōmikós*——快活的，可笑的）基本**美学范畴**之一，它从审美**理想**的立场、抱着带感情的批判态度来反映现实中具有社会意义的矛盾。在美学思想史上喜剧性被认定为以下因素对立、"不一致"、对峙的结果：丑与美（**亚里士多德**），琐小与崇高（**康德**），假装有根据的东西与有意义的、真正牢固的、真实的东西（**黑格尔**），内在的空虚、微不足道与贪求有内容和有实际意义的外表（**车尔尼雪夫斯基**），荒谬与合乎理性（德国作家**让·保尔**），无限的先定与无限的任意（**谢林**），形象与思想（**费舍尔**），自动与生动（**柏格森**），价值与对价值的追求（**福克尔特**）。喜剧性是不完美的现象与在审美理想中固定下来的人类正面经验之间的矛盾，是目的与手段、形式与内容、行为与环境、本质与其表现、个性的追求与其主观可能性等等之间的具有社会意义的不相适应。喜剧性

存在于现实本身之中。作为历史过程本身的一个阶段和方面，用车尔尼雪夫斯基的话来说，喜剧性呈现于现象同“生活的真正使命”，即同社会发展的客观趋向的对照之中。喜剧性在现实中是多样的，并具有同崇高审美理想的不同程度和不同形式的对立。与之相应，它在艺术中的反映也具有多种色调：**幽默**、**嘲讽**、**讥讽**、**讽刺**，但在所有这些情况下都是嘲笑、具有社会意义的笑。笑，作为人对喜剧性的正常的情感-审美的反应，抨击着世界的不完美，表现出在精神上战胜恶时的快乐。因此，艺术中的喜剧性是批判的审美形式，是它的富有感染力的、尖锐的、创造性地能动的形式。它的特殊性就在于它预先要求观众自觉能动的感受和态度。读者、观众仿佛被引导着对事件作出独立的情感-批评的评价，加入创造性地能动地认识世界的过程，这种过程要求进行独立的思维活动以审美理想同被嘲笑的现象相对照。正因为如此，对喜剧性的感知才使人得到审美享受。在艺术中形成了一系列反映喜剧性的艺术手段和手法：喜剧的**性格**、情势、细节、夸张和强调、讽刺性模拟、漫画化、怪诞的变形(**怪诞**)、人物的物化、自我揭露和互相揭露、语言手段(俏皮话、双关语)、影射、喜剧式的对比、诡计。所有这些手法都具有意外性的因素。美学早就指出过意外是喜剧性的不可或缺的特点。例如，康德认为，喜剧性就是对强烈期待的出人意料的解决。在司汤达看来，我们优于别人之处应当出人意料地呈现在喜剧性中。笛卡儿强调惊讶在笑中的作用。笑，——这是同赞赏相反的快活的审美“惊异”，即批判地对待自己的客体的惊异。由于喜剧性要求意外性，所以第二次听一个笑话往往得不到审美的效果。一切**艺术种类**都能够反映喜剧性，只有**建筑**例外，建筑具有很强的能力来表现和肯定社会的审美理想，却由于自己的本性而不具备能够批判、嘲笑，即借助否定而肯定某种东西的形象手段。艺术中反映喜剧性的容量最大的供观看的形式，是**喜剧**体裁，包括它的所有变种和体现于舞台、银幕上的手段。

席勒，约翰·弗里德里希(*Schiller, Johann Friedrich* 1759—1805) 德国诗人、剧作家、美学家和艺术理论家。席勒的美学观点是在**康德**的强烈影响下形成的。他在一篇未完成的论文《Kallias或论美》(1793)中把**美好**定义为现象中的自由。依席勒看，在艺术中美呈现为两种：被描绘的材料的美和形式的美（没有后者就不可能有

艺术家)。在一篇专题论文中席勒还考察了**崇高**范畴，指出构成它的本质的是三个必不可少的组成部分：客观的物理的力量，我们在客观上的软弱无力，我们在道德上的优越性。席勒美学的中心概念之一是游戏，它是人的本质力量的自由的展露，是这样一种行动，在它里面人确证自己是一种高级现实、即"审美现实"的创造者。这种游戏观是席勒的一个叫作**审美教育**的空想社会教育计划的基础。该计划用作出发点的一个论题是："走向自由的道路只能通过美"，而美的本质在于游戏。美的使命是克服进步带来的矛盾，因为，进步整个说来丰富了社会，但却导致个体的贫乏，使他失去了**和谐**。美符合人的隐秘本性，它同人本身一样是二重性的：精神的和物质的，客观的和主观的。在谈到审美教育时，席勒指的不仅是培养理解艺术的能力，也不仅是用展示艺术样板的方法培养道德品质。还应包括造就全面发展的个性、"完整的"人。席勒的审美乌托邦贯穿着历史主义精神，人类在历史进程中、在脱离自然和回归自然的行程中获得自由。席勒就艺术方法的本质发表了深刻的见解。艺术家可以力求最完满地表现现实。这样的诗席勒叫作"素朴的"诗。另一类诗提供对理想的直接描绘。席勒称之为"感伤的"诗。"素朴"诗人再现对象，"感伤"诗人表现自己从这个对象得到的观感。这里说的并不（象某些研究工作者所断言的那样）是古希腊罗马艺术与近代艺术的对立，也不是体裁上的区别，而不过是：艺术家的世界观思想如何(直接地还是间接地)体现在艺术作品中。同时，在同一位艺术家那里，在同一部作品中，也可能两种类型的创作都有。席勒就这一点发表自己的看法时，实质上是在间接地同**歌德**的论文《论对自然的单纯摹仿。手法。风格》(1789)进行论战，在这篇文章中，一种高级方法("风格"法)的优先地位得到确认。卷进他们这场不公开但却热烈的辩论的有 B.洪堡、浪漫主义者、**谢林**、**黑格尔**。研究席勒美学的重要资料是他与歌德、B.洪堡、К.Г.克尔纳的通信。席勒论述美学问题的主要著作：《论艺术中的悲剧》(1792)，《论优美与尊严》(1793)，《审美教育书简》(1795)，《论崇高》(1795)，《论素朴的诗与感伤的诗》(1795—1796)。

戏剧 (*TEATP*,来自希腊文 *theátron*——演出的地点、舞台场面) 1.艺术的一个种类；2.进行演出的创作集体、演出；3.供戏剧表演用的特殊类型的建筑物。在戏剧艺术中，现实的生动反映是以演出参

加者在观众面前作出的戏剧动作、舞台表演、演出的形式进行的。戏剧是一种最富有社会能动性的艺术，因为戏剧的特点本身要求观众有切身利害之感，要求舞台与观众之间有情感上的联系。演出的所有创作人员、首先是演员的种种努力都在于建立舞台与观众厅之间的特种统一；在观众眼前进行的、演员的创作过程有能力对观众产生全面的审美影响，引起他们精神上和心灵中的共同感受。戏剧的本性是合成的(**综合艺术**)。在它的动作-表演特点的基础上，它把**绘画**、**建筑**、优美动作造型(塑造)的手段同**音乐**、**节奏**、语言结合在一起。戏剧是集体艺术。演员、舞美工作者、作曲家、舞蹈家、服装师、灯光专家的创作，化装师以及其他工作人员的技艺，在现代戏剧中都服从于统一的导演构思，为艺术整体的实现服务。戏剧是情节丰富的艺术，它描绘处于冲突、运动、发展状态的生活。在这个意义上，戏剧艺术永远是戏剧性的，不管这种戏剧性是表现在**悲剧**的层面上还是表现在**正剧**(作为一种**体裁**)或**喜剧**的层面上，也不管它是展现在剧本中，抑或是展现在歌剧剧本、音乐总谱(在**芭蕾舞**、歌剧、轻歌剧中)、剧情概要中(在**即**兴剧、**哑剧**中)。但是，虽说各种形式的**舞台艺术**都具有这个共同的本质，虽说各种不同形式的戏剧都处在经常的相互作用中，而且这种相互作用能丰富它们、并能产生舞台作品的新品种，可是这些形式的舞台艺术中的每一种都具有自己的艺术**语言**、自己的**造型表现手段**、审美原则的体系。从这里也就产生出演员技巧、导演工作的特殊性。戏剧是一门经历了漫长历史发展道路的艺术。它的起源可以追溯到氏族公社制度下的狩猎仪式、农业仪式和宗教仪式，可以追溯到秘密宗教仪式和**狂欢**活动，这些仪式活动都含有表演、对话、化妆、音乐、唱歌、舞蹈、使用假面具等成分。远古时代的神话诗意识既决定了民间跳舞游戏的悲剧性质，也决定了它们的强烈喜剧性质，从这些民间跳舞游戏中，紧密结合着民间创作的史诗传统，开始分解出戏剧创作本身的一些原始形式。这个过程在不同的民族那里是以各自不同的方式进行的。在东方国家(日本、中国、印度)，形成了丰富多彩而又独具特色的、在古代民间传统当中无与伦比的戏剧。古希腊戏剧(公元前5—4世纪)达到高度的艺术成就，具有重大的社会意义，对欧洲各国戏剧后来的发展产生了巨大影响，尽管古希腊罗马文明的破坏曾中断了直接文化继承的线索。在文

艺复兴时代，在欧洲各国人民当中，戏剧的发展仿佛是从江湖演员（流浪乐师、流浪艺人、流浪歌手、吟游诗人）的技艺，从中世纪时代的戏剧化了的宗教性活动（弥撒剧、神秘剧、奇迹剧、道德剧），从广场**趣剧**和**即兴**喜剧（意大利的**即兴喜剧**）重新开始的。文学戏剧，在很大程度上是仿照古希腊罗马的样板创作出来的，在同民间传统结合之后，便决定了文艺复兴时代戏剧的繁荣昌盛、伟大剧作家和职业戏剧工作者（莎士比亚、维加·卡尔皮奥、莫里哀、高乃依、拉辛等人）的出现。由现实本身的内容决定的、戏剧内容范围的扩大促进了作为综合艺术的戏剧所固有的艺术原理的独立发展。16世纪出现了歌剧，而在17世纪末—18世纪上半叶，芭蕾舞作为戏剧的一个特殊品种形成了。话剧把自己的注意力集中在揭露人物的内心世界、社会冲突和道德冲突上，从而产生出许多新的舞台体裁；可以看出它走向民主化、再现艺术真实的趋向。戏剧同其他艺术相互作用，对文化的一般状况反应敏锐，在发展象**古典主义**、**浪漫主义**、**现实主义**这样一些艺术流派上起积极的作用，这些艺术流派揭示了审美意识形成过程的一些重要阶段。随着对生活真实的认识与理解从一个时代到另一个时代的变化，戏剧艺术中表现生活真实的方式也在变化。在现代戏剧中，艺术思想、观念的深刻揭示，社会理想与道德理想的树立，并不是建立在自然主义的与生活酷似的原则上，而是建立在演出的形象语言的富有内容和有力上。现代戏剧中的**程式化**是为扩大演出的意义服务的。戏剧在起始的时候就已经定下的舞台隐喻语言已经广泛进入20世纪世界戏剧的实践。20世纪世界戏剧的特点是学派与流派的多种多样，导演体系、舞台艺术理论、演员表演的丰富多采。

现代艺术派（*МОДЕРН*，法文*moderne*——现代的、新的）19世纪末20世纪初欧美艺术中的一种风格的俄文名称（与此相应，在法国和英国是“新艺术派”，在德国——“青年风格派”，在奥地利——“分离派”等等）。现代艺术派是在**建筑**和装饰艺术中形成与折衷主义相对立的完整艺术风格的尝试的总和。**罗斯金**的著作（《建筑七明灯》，1849）是现代艺术派的理论基础，**莫里斯**和**拉斐尔前派**在英国的活动是第一个创作实验室。现代艺术派的代表人物：X.凡·德·韦尔德（哈根博物馆）、Ч.P.麦金托什（格拉斯哥艺术学派）、Г.吉玛尔（巴黎地铁的装饰）、A.高迪（巴塞罗

那的米拉宫和其他建筑物)、Φ. O. 舍赫捷利(雅罗斯拉夫斯基火车站、原莫斯科里亚布申斯基邸宅)、B. 霍特(布鲁塞尔的“塔塞尔公寓”和“索利韦公寓”)等等。现代艺术派的特色是:**象征主义**诗体,**结构**高度条理性,在说明实用细部方面强调唯美主义,灵活流畅的线条富有装饰性节奏,全神贯注于民族浪漫主义基调,重视艺术家的个人发明才能。现代艺术派的许多艺术大师所特有的理性主义,重视空间的功能组合,全神贯注于新材料(金属、玻璃、陶瓷),成为20世纪艺术中**功能主义**和结构主义的美学纲领的胚胎。

现代主义(*МОДЕРНИЗМ*,来源于法文*moderne*——最新的、现代的) 指20世纪20年代形成的一种艺术-美学体系,它是资产阶级社会的精神危机、资产阶级大众意识和个人主义意识矛盾的独特反映。现代主义把许多相对独立的、在社会规模和文化-历史意义方面各不相同的思想-艺术派别和流派(**表现主义**、**立体主义**、**未来主义**、**结构主义**、**意象主义**、**超现实主义**、**抽象主义**、**流行艺术**等等)联合在一起;其中每一个流派都有一定的思想-美学和艺术的特殊性,但同时又具有与其他流派在原则上相同的哲学世界观和社会文化的共同性。现代主义作为完成的艺术-美学体系和相应的世界观类型,它的形成经历了象**颓废主义**和**先锋主义**这样的酝酿准备阶段。现代主义的上述阶段和形式是针对下列现象的特殊抗议,一方面针对资产阶级社会及其精神生活中的社会毁坏过程和倾向,另一方面针对晚期资本主义艺术文化所特有的现象,如亦步亦趋地重复19世纪**现实主义**和**浪漫主义**制定的奉为典范的形式和风格;消极地、表面地复制**自然主义**表现出来的现实;打上了内容和形式都遭到破坏的印记的艺术创作的**学院派**和沙龙模式。但是,现代主义在抗议这些倾向的时候,也暴露出它所追求的并不是克服这些倾向,而是悲剧性的病态唯美化。现代主义感觉到世界的不和谐,资产阶级社会中的反人道关系,个性的异化,**艺术家**在资本的世界的不自由和地位的不稳定,同时却否认先前文化不仅可以对抗破坏力量,而且也可以表明自己对这些力量的态度,通过艺术把它们完全如实地刻划出来。由此就产生现代主义的尖锐的、有时甚至是好斗的反传统主义,过于明显的、往往带有叛逆的越轨性和古怪的宣言性的审美反规范主义。反传统主义和反规范主义被宣称为现代主义美学纲领和宣言中

的基本理论原则，并由现代主义艺术家在实践上加以实现。成为现代主义的哲学世界观基础的是：**叔本华**和**尼采**的非理性主义的唯意志论、**柏格森**的直觉主义、Э.胡塞尔的现象学、**弗洛伊德**和**容·卡尔**的心理分析、**海德格尔**的存在主义、后来的**萨特**和**加缪**的存在主义、法兰克福学派（首先是**阿多诺**和Г.马尔库塞）的社会哲学等等思想。在现代主义的艺术作品、美学论著和政论性宣言中，世界总是显得冷酷和荒谬，矛盾和冲突无法解决，没有出路，而人是孤立无援的，注定要失败的，他的行为和举止毫无意义，软弱无力，而他们所处的环境则与他相敌对，是不可克服的。偏重于阴暗的色彩、悲观的情绪、惊慌而压抑的预感，意识到不人道的世界是不可认识的和不可改变的，——这就是现代主义作品的情感心绪，它表现在文学中（Ф.卡夫卡、Д.乔伊斯、A.加缪等）和**戏剧**中（Э.尤内斯科、C.贝克特、Ж.П.萨特等），表现在**造型艺术**中（O.科科施卡、C.达里、O.札德坎等）和**音乐**中（A.勋伯格、П.布列兹、K.施托克豪森、K.朋德列茨基等），这种情绪鲜明地表现了个性异化、个人意识自我分裂、离群索居、人道主义破灭、进入历史死胡同、停滞或沿着封闭圈运动的悲剧。即使在幸福感、忧伤感或者甚至是欢乐感占主导地位的现代主义作品中（例如，在**康定斯基**、M.夏加尔、П.蒙德里安、И.斯特拉文斯基、O.梅西安、M.普鲁斯特、**艾略特**等人的作品中），也贯穿着与现实、文化、自然界、社会、物的世界丧失联系的基调；艺术家过孤寂的生活，满怀幻想的自由，禁锢在自己的幻想、回忆和主观联想或思辨结构的空间。现代主义的各种不同的派别和流派的这些共同倾向，并不排除它们在风格探索上的多样化。现代主义的形式探索通过自己的极端表现，旨在抽象地否定先前的艺术形式和基本的美学原则；在**造型艺术**中否定造型性（抽象主义、流行艺术）；在**音乐**（具体音乐和电子音乐）中否定音响的有组织性（旋律、和声、复调音乐）；在语言艺术中否定艺术语言的意义（**达达主义**、**超现实主义**）；在戏剧（荒诞戏剧、**即兴演出**）中否定戏剧情节开展的逻辑，等等。风格的革新甚至在最有才华的现代主义代表人物那里成了目的本身。由此发生同一位艺术家更换风格的常有倾向（П.毕加索、И.斯特拉文斯基、Д.乔伊斯）。现代主义发现和掌握一系列新的艺术手段（意识流、**拼贴**、联想**剪辑**等等），这决定了现代主义对20世纪大现实主义艺

术家发生一定的影响。现代主义后期代表人物在形式上的翻新（所谓后现代主义）往往导致审美和非审美、**美**和**丑**、艺术和非艺术之间界限模糊不清。因此，现代主义通过它的极端表现，在客观上造成艺术、美学、文化现象的自我否定。

先锋主义（*АВАНГАРДИЗМ* 来自法文 *avantgarde*——先进部队）表示20世纪艺术中的一些流派的术语。这些流派同现实主义传统决裂，认为破除已建立起来的美学原则、艺术形式的构成方式，是通向艺术达到自己的目标的基本道路。先锋主义是比较广泛的**现代主义**派别的极端表现，它认为艺术的传统原则的绝对化，就是把艺术突出为特殊的独立存在的审美领域的倾向。由此先锋派便攻击传统艺术的唯美主义，探索各种不同的、往往是超审美的直接影响接受者（读者、听众、观众）的方法。在这些方法当中有：强调情感作用，面向直接的感情（**表现主义**），崇拜与人的不完美性相对立的机器，关于语言的"目的本身"观（**未来主义**），破坏任何含义（**达达主义**），"心理自动性"，影响潜意识的冲动（**超现实主义**），等等。先锋派摈弃艺术中的**现实主义**的这样一些因素，如**题材**、**性格**等，认为这些因素是错误的"意识形态"对待现实的表现。正如某些艺术学家所认为的，先锋主义的创作性质在很多方面是与科技进步的动态相联系的（科技进步有力地改变了现代世界的面貌和节奏），是与抽象思维的发展相联系的，抽象思维决定了对具有联想结构的艺术的向往（重心从外部转移到内部，从表面观察到的审美对象转移到感受审美对象）。力求创造出在无法理解的作品结构和可以理解的意识之间几乎可以在肉体上感觉到的紧张性，先锋主义中的这种精选倾向是与此相联系的（包含着无个性的事物清单的"新小说"，内容只有形式结构的"具体诗"，展示外表看来习以为常的现实不合逻辑的荒诞派戏剧，等等）。在总的方面，先锋主义破坏已经定型的准则和构成形式的因素，（在先锋主义信徒看来，这些因素是直接地或最相符合地感受现实的障碍），采取的形式或者是直觉地把握现实（其中包括无法分解的神话化的把握现实），或者是直观地确认这种把握由于同现实的完全异化而在原则上是不可能的。先锋主义在20世纪10—20年代开始蓬勃发展起来，当时资产阶级意识形态的崩溃特别厉害地暴露出来。作为一种艺术文化现象，先锋主义是极不一致的，无论从先锋

主义信徒的社会立场的角度来看，还是从他们的艺术创作的风格方面来说，都是如此。例如，在**造型艺术**中属于俄国先锋主义的有这样一些极其不同的、独具风格的、才华横溢的艺术家：M.夏加尔、П.Н. 菲洛诺夫、К.С.马列维奇、**康定斯基**。某些富有革命情绪的艺术家，如**马雅可夫斯基**、**布莱希特**、Л.阿拉贡、В.涅兹瓦尔等人，认为先锋主义是推翻资产阶级意识形态神话的手段，他们归根结底转到无产阶级的立场，确认社会主义艺术的美学原则。西方先锋主义的许多代表人物在原则上反意识形态的倾向性，使他们在60年代同"新左派激进主义"的立场结合起来，"新左派激进主义"的立场就是借口文化的"意识形态性"来否定文化，并且肯定与文化相对立的反文化。先锋主义的各种不同形式在现代艺术中也在不断发展。

现实主义 （*РЕАЛИЗМ* 来自晚期拉丁文*realis*——物质的，现实的） 创作原则，根据这个原则，艺术作品中的**性格**和环境是从社会-历史的角度来加以说明的，而它们的合乎规律的因果联系（社会决定论），则是通过现实事实的**典型化**，也就是按照第一性的现实，在质量和价值本身的发展（历史主义）中揭示出来的。按照恩格斯的说法："现实主义的意思是，除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型性格"（《马克思恩格斯全集》第37卷第41页）。在现实主义作品中，人是社会存在物，它同客观的生活条件发生相互作用（社会决定论——这也是性格和环境的典型联系）。现实主义是作为**浪漫主义**的继承者、反对者而产生的。第一批现实主义艺术家——作家普希金、斯丹达尔、巴尔扎克、狄更斯等人——不是这样称呼自己的；理论并不是一下子就认识到艺术中的变革的意义的：在19世纪20—30年代以前，整个世界艺术都是离开一定历史时代的社会环境的具体条件来说明人和社会的。在现实主义中，人的性格主要是间接地通过作为一般的表现的个别被揭示出来的，在这种情况下，重点转移到具有历史独特性的东西的价值上；社会历史问题本身及其固有的内容，在这里表现为艺术干线中的主要的东西。在19世纪40—50年代末，法国作家尚弗勒里及其志同道合者的文学反对派把他们的尖锐批判性的创作称为"现实主义"。尚弗勒里接受了这个名称，并且在《现实主义》论文集（1857）中把它固定下来，虽然对它的解释在许多方面是自然主义的和

非历史的。在俄国第一个把"现实主义"这个术语用到文学上去的是批评家П.В.安年科夫(1849)，而**别林斯基**、**杜勃罗留波夫**、**皮萨列夫**并没有在这个意义上使用这个术语，他们用另外的术语来表述现实主义的艺术，并且带有描写性。在基本艺术原则的意义上("方法"的概念只是20—30年代之交在苏联艺术批评中才继这个原则之后固定下来的)，这个术语从19世纪60年代起在俄国和欧洲开始通用。许多国外理论家们至今把现实主义平平淡淡地理解为对现有现实的反映，并没有把它同**自然主义**区别开来。在苏联美学和艺术学中，进行了关于现实主义的时间界限的争论。一些理论家把这个概念推扩到文艺复兴、17世纪和启蒙运动的艺术，另一些理论家则把这个概念的开始同19世纪的**批判现实主义**联系起来，在批判现实主义中，对人物性格的艺术理解是同历史时代、同对该时代的社会问题的反映相联系的。许多艺术学家承认在17—18世纪的**造型艺术**中有现实主义(伦勃朗、霍加斯等人的创作)，有时候也承认在先前的世纪就有现实主义。现实主义在**绘画**中，比在文学中同创造视觉可信性幻觉的造型手段的联系更加紧密，但是在这里，现实主义的主要特征是理解人的社会性格，通过人的社会性格，艺术家有意识地体现自己的独特时代的忧虑和欢乐，并把相应的情绪表现出来(尤其是通过情节，在情节中肖像不起决定性作用)。因此，可以认为，在整个造型艺术种类中，现实主义也是在19世纪才占据了牢固的地位，而不是更早。"现实主义"概念不仅适用于艺术文学和造型艺术种类——在造型艺术种类中，对现实的形象反映达到感性的目视可信性——，而且适用于所谓表现艺术。例如，在**音乐**中，现实主义，这就是表达个性在社会环境中的情绪、自我感觉，个性接受或者拒绝这种社会环境则取决于个性的性格。现实主义同民主主义紧密结合在一起。在现实主义的社会历史范围内，许多理论家划分出两种基本创作方法：批判现实主义和**社会主义现实主义**。某些现代艺术家和理论家妄想论证其他的现实主义方法：例如，作为社会主义现实主义的过渡阶段的"革命现实主义"方法(蒙古文学)，拉丁美洲艺术中的"魔幻现实主义"(**拉丁美洲美学**)，在拉丁美洲艺术中，社会历史决定论是同按照神话概念的模式对现实作出的全人类解释混杂在一起的。

现象学美学 (*ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ ЭСТЕ-*

ТИКА，来自希腊文*phainomenon*——出现）现代西方美学思想的一个流派，在方法论和理论上以Э.胡塞尔(1859—1938)的现象学哲学为依据。依胡塞尔看，现象学的任务在于找出那些对被感知、被体验的世界的结构起决定作用的普泛的观念性原则，这个世界被看作由清除了经验内容的人类意识建立(创造)的东西。现象学美学所接受的现象学方法的基础是这样一种意图，即力求把客体放在它们的现实物质存在之外、放在它们的富有内容的方面之外来考察，按照它们作为**意向性**直观与体验的客体直接呈现给意识时的那种样子来考察。按照现象学美学的拥护者们的想法，现象学方法使人有可能把艺术作品理解为它作为“自在”之物时的样子，它处在它的纯物理存在之外、多种多样的社会制约性之外、脱离开它的功能方面时所是的那种样子。使用现象学方法使人能够提出现象学美学所特有的、关于艺术作品的存在方式和实质结构的问题。这种观点第一次表现在早期现象学美学理论家B.康拉德的著作中(1909—1910)。20年代中叶，德国哲学家M.盖格尔认为现象学方法能使美学摆脱心理主义与趣味的专横；他制定了作为规范性学科的现象学美学的纲要，这门学科描述的是审美经验的普泛的组织原则。现象学美学的真正创始人是波兰哲学家**因加尔登**，他对文学作品进行了深刻而详尽的现象学分析。现象学美学未能完全实现自己的长远计划，这首先是由于它的理论-方法论基础的唯心主义性质。现象学美学的对象是艺术作品存在的特点，这特点就在于个人意识与社会意识的种种要素的独特结合，而不是社会-物质方面与精神-观念方面的独特结合。因此，现象学美学对美学中的心理主义进行的尖锐批判并没有导致正确地理解艺术的客观社会基础。把艺术作品的社会职能作用问题从视野中排除出去决定了现象学美学对待艺术作品的态度的非历史性与形式主义性质。导致这一点的还有一种情况，那就是明确地轻视创作作品和感受作品的不同历史时代问题。整个说来，把注意力集中在对作品的形式主义分析上、分析它作为“自在”的东西是个什么样子，其结果是限制了美学的任务。与此同时，从它对艺术作品结构的分析这个角度看（其中包括在美学跟符号学、控制论的联系这个方面），从它对艺术感受的形式方面的研究来看(例如，高效阅读思想)，现象学美学则是提供了有益的成果。艺术作品研究中的这些肯定因

素同时也显示出(因加尔登那种)现象学美学的能力界限，表明有必要从内容上分析艺术、研究它的多种多样的社会功能和中介。现象学美学后来的代表人物**杜夫海纳**、**哈特曼**、意大利哲学家Г.莫尔普戈-塔里亚布埃依据的基本上是因加尔登的思想。在30—40年代，胡塞尔的现象学在**海德格尔**、**萨特**等人的存在主义中得到独出心裁的修订，这导致存在主义美学的产生，后来则导致解释学的产生（**解释学与艺术**）。不过，现象学美学本身的路线并未就此中断。对高效幻想与想象问题的深入探讨在现象学范围内揭示了把艺术看作重新安排现实结构的一种方式的可能性(从一种与“正常的”不同的结构组织来看世界)。这样的视觉的可能性在某种程度上成了现代艺术发展的结果(毕加索、**康定斯基**的作品，**抽象主义**，实物艺术等等)。对现实的艺术加工问题取得可能有的世界的问题的地位。对现象学美学也产生了影响的社会现象学跟它的相对主义倾向同时发展起来。这样，在它的范围内便开始形成一种立场，站在这种立场上，艺术作品被看作它发挥职能作用的社会与政治环境的一个享有同等权利的成分。但是，由于这两个因素都属于经验范围，实际上是把艺术上对现实的理解与改造的方式跟对现实的“改造”的其他方式摆在同等的地位，这就导致对**审美**特点的忽视。在这个阶段上，现象学美学同心理分析（**弗洛伊德主义与艺术创作**)、结构主义、语言哲学进行着密切的相互作用。Ж.德里达与M.富科(法国)、Б.瓦尔登费尔斯(西德)等人就是循着这个方向工作的。现在，资产阶级美学思想的各种各样的流派正广泛吸收现象学美学的思想。

先兆　(*АУРА*　希腊文 *aura*——轻轻吹动，预兆)　艺术作品的具体含义的总和，这些含义显示艺术作品影响人的心理、引起联想的特点，显示形成情感饱满的感受气氛的能力，从而引起关于存在着远景和**距离**感的表象。在用隐喻来解释先兆时，这也就是一种气氛，这种气氛似乎由艺术作品放射出来，感受艺术作品的过程就贯穿在这种气氛中。**本杰明**首先提出运用“先兆”这个术语来研究艺术，他认为，只有独特的独一无二的艺术作品，即在文化体系中具有坚实稳定的和认识的功能（例如，礼仪的功能）的艺术作品，才能拥有先兆和“先兆的效应”。现代哲学-美学观并不赞同这种限制的说法，因为它没有被艺术实践所证实，在讨论有关艺术问题时，经常使用“先兆”一词，

也没有证实这一点。随着"先兆"这一术语进入**模拟(卢卡奇)**、**大众文化**(К.雅斯贝斯)、艺术创作(А.雷耶斯)、"**技术"艺术**(本杰明)的观念中,"先兆"的理论内涵就有所变换,但在所有情况下,在它的后面,活生生的、人的交往通过艺术是可以揣测到的。

象征主义(*СИМВОЛИЗМ*,法文*symbolisme*,来自希腊文*symbolon*——符号、标志) 19世纪末—20世纪初的一个艺术流派、一种哲学美学理论。60—70年代作为一种文学派别在法国产生(Ш.波德莱尔、П.魏尔兰、А.兰波、С.马拉梅等人),后来发展成全欧洲的文化现象,席卷了**戏剧**、**绘画**、**音乐**(作家和剧作家М.梅特林克、С.格奥尔格、Г.豪普特曼、Г.霍夫曼斯塔尔、О.王尔德,艺术家П.皮维斯·德夏瓦纳、А.勃克林、Э.蒙克、М.К.丘尔利奥尼斯,作曲家А.Н.斯克里亚宾等人)。在俄国,象征主义产生于90年代(Н.М.明斯基、Д.С.梅列日科夫斯基、В.Я.勃留索夫、К.Д.巴尔蒙特、Ф.К.索洛古勃、З.Н.吉皮乌斯),于本世纪初在勃洛克、别雷、Вяч.И.伊万诺夫、И.Ф.阿年斯基、Ю.巴尔特鲁沙伊季斯等人的作品中得到体现。象征主义者正如别雷所说的,独出心裁地表现了资本主义社会危机、生活、文化、思想、语言危机时代的处世态度。他们把自己的诗学与**美学**同艺术中的**自然主义**与**现实主义**、哲学中的实证主义与唯物主义对立起来,其诗学与美学强调现实与理想(神秘的)的二元论、社会与个人(个体)的对置。象征主义过分地使人身上的精神道德因素接近于宗教因素,认为艺术作品中的主要之点是无意识的、直觉的东西,因而经常地求助于浪漫主义者(**浪漫主义**)、**前拉斐尔画派**及神秘主义者的思想,求助于**柏拉图**、**康德**、**叔本华**、**尼采**、Э.哈特曼、**索洛维约夫**的学说。象征主义者从任何艺术都是象征性的这一公设出发,认为美学的基本问题是象征问题,即那种依他们看把经验的、尘世的东西跟另一些世界、跟灵魂与精神的深处、跟永恒联系在一起的东西的问题。引进"象征主义"一词的法国诗人Ж.莫雷亚斯在《象征主义宣言》(1886)中断言,象征性的诗歌表现的首先是"自古以来就有的思想",它是"客观描写"的敌人。象征性的形象是含有许多意思的,它标志着"神秘领域"的存在(马拉梅)、"看不见的决定命运的力量"的存在(梅特林克)。由于**音乐**能比其他艺术更好地表现声音的细微差别和半音,能直接地叙述超越现实的东西,

所以艺术象征就其性质说是音乐性的。也正因为如此，象征主义要求于诗歌的“首先是音乐”（魏尔兰）。把象征看作形象的观点不仅能表现客体与现象的各种一致，而且首先能传达“所感受的意识内容”（别雷）——这种观点曾导致在象征主义者的作品中实物性的、现实的各种象征跟印象主义的手法紧密地交织在一起。象征主义的创作方法，连同它的联想性、寓意以及上下**文**的特殊作用，在很大程度上促进了艺术意识的革新与扩展。象征主义确认**直觉**在认识与艺术创作中起主导作用，并把直觉等同于神秘的豁然省悟、灵感、心醉神迷。虽说象征主义具有**颓废主义**处世态度的特点（个人主义与悲观主义、贵族的奥秘性、神秘主义和末世论观点），它同时却也渴望新鲜事物，预感变化，积极地拒不接受那敌视艺术、敌视精神道德理想的资本主义现实。所以，许多象征主义者都维护艺术具有自我价值、艺术不依赖于社会任务并与之脱离的思想，他们把艺术理解为纯艺术现象：“除了自我以外，艺术不表现任何东西”，它高于并先于生活，是生活本身模仿它（魏尔德）；象征主义“**只希望是艺术**并且一向都**仅仅是艺术**”（勃留索夫）。不过，并不是所有的象征主义代表人物都赞同这类观点，许多人认为整个艺术、特别是象征主义乃是某种更多的东西：是对人们进行道德影响的手段，改造生活的神奇力量（Г．易卜生、索洛古勃、兰波），甚至是完整的世界观、以革新社会为使命的生命机能（别雷、Вяч．伊万诺夫、勃洛克、Г．丘尔科夫等人）。从这里产生出对**艺术家**个人的新看法，对于艺术家来说，创作、艺术与个人生活是统一的。在论证象征主义是一种世界观、一种活动时，俄国象征主义者依据的是**陀思妥耶夫斯基**和索洛维约夫的哲学美学思想。譬如，他们追随着索洛维约夫，谈论艺术与宗教结合、法术（宗教性活动）、根据宗教原理改造社会；他们认为自己的理想是克服集体交往形式的分崩离析，是建立集体的各种象征，确立“革新了的会议精神”，即建立某种宗教帮会的变种。象征主义的美学和艺术实践对 20 世纪艺术的发展产生了重大影响，对**超现实主义**和**印象主义**影响尤大。象波德莱尔、魏尔兰、兰波、Э．维尔哈伦、勃留索夫、勃洛克这样一些最著名的象征主义代表人物的作品都超出了象征主义美学本身的范围（有时人们称之为人道主义的象征主义）。这些作品包含着现实主义和民主主义的倾向，无疑是 19 世纪末—20 世纪初

艺术文化的成就。

小型艺术作品 （*МИНИАТЮРА*，来自拉丁文 *minium* 朱砂，铅丹） 指**造型艺术**的一种体裁，它的特征决定于对象基础和装饰功能；小规格的艺术作品，其特色是丰富的装饰形式、表达手法，使对象变得名贵的技术手法。小型艺术作品的艺术语言决定于它在书籍艺术（**书籍艺术**）或**实用装饰艺术**的综合中的地位。艺术形象的表现特点，它的装饰性质，小型艺术作品的绘画和雕塑水平是在民族艺术学派的**风格**、制作技巧和材料的基础上形成的，材料包括牛皮纸（对皮革的特殊加工）、清漆、木料、骨头、搪瓷、金属、宝石。小型艺术作品的艺术从久远的古代起就有名了，并且从4世纪起与书籍的艺术装帧同时发展（拜占庭、伊朗、印度、西欧、古罗斯、中亚细亚）。拜占庭的小型**绘画**传统，促成了这种艺术在西欧和古罗斯的发展。那时小型艺术作品主要在修道院制作，它在教堂活动的艺术综合中起重要作用，颜色鲜艳，金光闪闪，线条和雕花图案丰富，造成绘画的小型艺术作品表面发光，使描绘具有特殊的表现力。书籍小型艺术作品的特点在于对细部进行细腻入微、匠心独具的加工（《奥斯特罗米尔福音书》、《赫鲁多夫藏诗》、《斯维亚托斯拉夫时期手抄文选》）。在17世纪至19世纪初，工笔画手法，小型艺术作品表面雕饰手法，导致小型肖像画的发展，肖像画成了那个时代生活美学的必备物，例如在宅园的内部装修中，在**服装**的配套中（耳环、手镯、胸针）。搪瓷肖像艺术，瓷器上和各类实用艺术品上的小型艺术作品，在俄罗斯得到了广泛的发展。所谓清漆小型绘画，决定了小型艺术作品发展的特殊路线。清漆小型艺术作品的故乡——远东，在那里，木料是清漆小型艺术作品的材料。在伊朗和印度，制型纸被用作清漆小型艺术作品的材料。在18世纪清漆小型艺术作品从欧洲传入俄国（科罗博夫工厂）；卢库京漆器细密画（19世纪）成了现代费多斯基诺小型艺术作品的基础。在十月革命以后，产生了小型绘画的新的中心（帕列赫、姆斯帖腊等等）。俄国大师自古以来便以圣像画技巧而闻名于世，圣像画又在小型艺术作品的装饰性情节画体系中复活了。在每一个中心，小型艺术作品都有自己风格上的艺术特点。

小型杂艺艺术 （*ЭСТРАДНОЕ ИСКУССТВО*，来自法文 *estrade*——木板台、高处） 一种综合性的**舞台艺术**形式，它把小型**话剧**、**喜剧**、**音乐**、以及唱歌、朗诵、

蹈、插科打诨、**哑剧**、轻捷武术、要手技、幻觉魔术等等联结在一起。小型杂艺艺术虽说带有国际性质，却保留了民间的根源，这种根源使它具有独特的民族色彩。小型杂艺艺术产生于文艺复兴时代，并且是在街头临时搭的木板台上从丑角表演、原始**趣剧**、要活宝开始的，此后便在不同的国家、以不同的方式发展起来，有的偏重这种**体裁**，有的偏重那种体裁，有的偏重这种假面形象，有的偏重那种假面形象。在后来产生的沙龙、社团、俱乐部的小型杂艺节目单中，在临时搭起的戏台上，在游艺剧场中，在带歌舞表演的咖啡馆里，在卡巴莱酒吧间里，在小型剧院中，以及在保留下来的小型杂艺花园平地戏台上，占优势的是乐观愉快的**幽默**，说话俏皮的拙劣可笑的模拟与滑稽可笑的模仿，尖刻的日常生活**讽刺**，极度的**夸张法**，**滑稽表演**，**怪诞**，开玩笑的**嘲讽**，感人肺腑的**抒情诗**，流行的音乐-舞蹈旋律。一些五光十色复调音乐式的娱乐节目在小型文艺节目中往往用报幕词或不太复杂的情节连结起来，而一两个演员的演出、**重奏曲**（芭蕾舞的、音乐的等等）则由独特的剧目、由剧作艺术本身来串连。小型杂艺艺术以最广大的观众为对象，它所依靠的首先是表演者的**技巧**，他们再体现的技术，用简练手段制造有效的强烈印象、创造鲜明性格的本领，而且喜剧性的反面性格比正面性格更为常见。在揭露自己的反面主人公时，小型杂艺艺术诉诸隐喻的特点和细节，诉诸把逼真与丑化、实际与幻想独出心裁地编织在一起的手法，从而有助于创造一种对他们的生活原型表示不能接受的氛围，对他们在现实中的兴旺发达表示反对的氛围。对于小型杂艺艺术说，具有典型意义的是反映当前大家关心的问题，是在优秀的样板中把娱乐性跟严肃的内容、跟教育职能结合起来，这时快乐的心情被充实以各种各样的情感色调，有时还为社会-政治的、公民的激情所充实。由资产阶级**大众文化**产生的演出行业则没有这后一种特质。小型杂艺艺术的几乎所有精练的、"小的"、"轻松的"形式，包括广为流传的"白菜娱乐晚会"在内，都具有比较短的生存期、滑稽角色的迅速失去时效，这是由主题的现实性已经穷尽、社会定货已经销出、观众的兴趣和需要已经变换等情况决定的。小型杂艺艺术是变易性最大的**艺术种类**之一，但同时也比其他艺术更容易染上按照死板公式行事的毛病，把天才的精湛之作的艺术-审美价值贬低直至将它变成庸俗低级作

品的毛病。对现代小型杂艺艺术的发展给予强有力的影响的，是象电影、特别是电视这样的“**技术**”**艺术**，在电视节目中常常有音乐会、小型杂艺的演出。由于这一点，小型杂艺的传统形式和手法不仅有了更大的规模和普遍性，而且也有了心理上的深度（使用特写镜头、屏幕艺术的其他**造型表现手段**）和鲜明强烈的舞台印象。

谢林，弗里德里希·威廉·约瑟夫（*Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph* 1775—1854）德国古典哲学代表人物，客观唯心主义者。谢林的美学是在耶拿浪漫派小组的影响下形成的，他接近他们，但保持独立。谢林第一次阐述美学是在《先验唯心论体系》（1800）中，在这里审美直观被看作生产效能的最高形式。艺术由于人人都能享受和面向完整的人而高于哲学；哲学从诗产生，并且在将来，也象其他科学那样，将回归于诗。后来，谢林企图参考着艺术的历史发展建立起美学概念体系。依谢林看，**美好**是作为精神与物质、观念与实在的一致而存在的。艺术的必要条件和原料是**神话**。伟大的艺术家（天才）都是神话创作家，而象堂吉诃德、麦克佩斯、浮士德这样的艺术形象则是“永恒的神话”。在**歌德**和**席勒**关于艺术方法的争论中，谢林先是站在前者的立场上（承认一种“绝对的”艺术方法的优越性，该方法将一般具体地体现到个别之中），但是后来转到席勒的立场上，同意另一种艺术概括方式（直接诉诸理想）具有同等的意义。在谢林那里，诗是艺术创作的最高形式，因为在诗中，正象他认为的那样，不仅有可能以分析的方式再现现实，而且也有可能进行道德上的综合、塑造理想，这无论是在理论认识中或在道德行为中都是不可能的。这样，艺术在谢林那里便呈现为这样一种领域，在那里理论因素与道德实践因素的对立得到克服，达到了无意识与有意识的“平衡”、和谐。后来，谢林在发挥这一思想时强调指出了有意识因素的意义：艺术把事物的本质铭刻下来，透过道德的棱镜来观察自然。与艺术的崇高使命相符合的是艺术哲学，在谢林的美学理论中，艺术哲学表现为哲学的“工具”和完成。在晚期著作中，谢林把宗教摆在艺术之上，神话作为天启的准备阶段在他心目中具有独立的意义。谢林论述美学问题的主要著作：《艺术哲学》讲演录（1802—1805，死后于1859年出版，全文本1907），《论造型艺术对自然的关系》（1807）。

谢罗夫，亚历山大·尼古拉耶

维奇 (*СЕРОВ, Александр Николаевич* 1820—1871) 俄国音乐评论家、作曲家、社会活动家。谢罗夫的音乐评论活动具有广泛的美学意义，它既讲科学、又讲教育。他处在俄国音乐科学——音乐学(该词由谢罗夫引进)的发轫时期，极力主张不仅制定音乐领域的、而且也制定整个艺术领域的研究艺术作品的真正科学的方法。他奠定了从总的艺术的来龙去脉来考察音乐现象的传统。他的方法是：从音乐学的事实到艺术的规律性，以及反过来，从审美的规律性到音乐的特点。依据这个方法，谢罗夫确认“纯粹的”(用乐器进行的)音乐具有独立的艺术种类的地位。主要的美学理论著作：《贝多芬和他的三种风格》(1852)，《在闲谈贝多芬和莫扎特之际写给A.Д.乌雷贝舍夫的论音乐的信》(1852)，《莫扎特的〈唐璜〉及其赞颂者》(1853)，《P.瓦格纳及其在歌剧领域的改革》(1860)，《音乐、音乐科学、音乐教育学》(1864)。谢罗夫的美学思想也反映在许多评论文章中。

新柏拉图主义美学 (*НЕОПЛАТОНИЗМА ЭСТЕТИКА*) 在晚期古希腊罗马哲学(3—5世纪)的一个主要派别的范围内形成的美学观点，这个主要派别在柏拉图主义的基础上统一了希腊罗马的思想的主要运动。新柏拉图主义美学的基本思想由普罗提诺给以最充分的表述，而由普罗克洛作了补充。根据自己的本体论和认识论，新柏拉图主义提出了美的层次从超出美以外的统一体(幸福)经过智力所固有的精神美和灵魂美到感性地理解的物质世界美和艺术美这一完整的等级体系。在精神-物质的宇宙中美的流出(来源于拉丁文 emanatio——流出)、美的神妙表现，是借助于形而实现的。艺术的本质被认为是尽可能地表现事物的形，也就是表现美。普罗克洛认为美基本上局限于智力层次，表现为神妙的幸福和灵魂固有的普遍公正这些层次之间的联系因素(“在事物的因素中，幸福高于美，而美又超过公正”)。在普罗克洛的审美观中出现的这种等级性是辩证的：虽然幸福、美和公正由于口头无法表达的某些因素而有所区分，但从本体论来看，它们统一于一个在美的基础上形成的不可分割的整体之中。美从神妙的幸福中流出，贯穿于精神和物质的存在，证明宇宙的统一。新柏拉图主义美学对教父学的美学思想，尤其对巴西尔大帝、奥古斯丁、伪丢尼修，对拜占庭美学和西欧中世纪美学，对穆斯林东方和欧洲文艺复兴时代(文

艺复兴时期美学)的美学观念,产生了强烈的影响。

新弗洛伊德主义美学理论
(*НЕОФРЕЙДИСТСКИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ*)

西方广泛流行的、作为经典性心理分析改良方案的主张，它折射出20世纪初**弗洛伊德**提出的有关艺术创作的心理分析学说的许许多多变化。如果说弗洛伊德的早期追随者力求使心理分析的基本公设得到正统的发展,正如О.兰克和Г.萨克斯所认为的，艺术中的素材和创作力量"主要是性欲"，那么在20世纪，在心理分析运动的范围内，开始出现了另一种审美观点。按照A.阿德勒提出的一种理论，补偿个人生理缺陷的心理机制是人身上创作因素发展的源泉：**席勒**的戏剧诗是补偿他视觉器官的"缺陷"的结果；贝多芬的音乐是对作曲家的听力缺损的补偿;法国画家Э.马奈的画——对画家双目散光的补偿。**容·卡尔**批判了所谓艺术创作由个人的幼稚型性欲愿望所决定这种弗洛伊德主义的解释,他认为,艺术家的生平变成"不择手段钻营"的产物，就意味着美学的灾难。О.兰克同意"创作追求"的观念,认为创作既是艺术的本原,也是一般人的生命的本原。在他看来，创作，这是在个性与集体性、死与永生、先天经验和艺术创造之间矛盾语境中实现的"生命冲动"。В.施捷克尔试图在诗的创作和心理紊乱之间建立联系，以为每一个神经过敏者都看到自己的神经官能症是"特殊的艺术作品"。20世纪中叶西方出现了新的新弗洛伊德主义美学理论，这种理论反映了Э.克里斯、Г.哈特曼、Р.列文施泰因等人所发挥的"自我心理学"的原则和立场。与那些把创作过程的性质同人的无意识趋向相互联系起来的"伊德心理学"拥护者不同，新理论的拥护者强调指出意识是文学艺术的创作因素。根据Э.克里斯的说法，创作是从无意识趋向发展到对生活的自觉态度的运动。按Л.弗赖堡的理解，人的创作活动决定于他改造无意识趋向的能量的自觉追求。美国新弗洛伊德主义代表人物K.霍尔尼和**弗罗姆**对神话素材和艺术作品提出了这样的解释：根据这种解释，艺术形象的象征意义与各个不同时代的社会文化价值相关联。最近几十年内出现的最新的新弗洛伊德主义美学理论吸取了美国Г.科胡特、О.凯恩堡等人制定的"自我心理学"思想，以及在法国广为流传的Ж.拉康的"结构心理分析"的思想。关于预先决定艺术性质和艺术作品内容的"自恋冲突"的观

点，可以作为依据"自我心理学"的新弗洛伊德主义美学理论的基础。例如，P．吉拉尔认为，必须重新理解弗洛伊德所谓自恋现象的观念，以便表明心理分析和文学之间的紧密联系，特别是实现"普鲁斯特作品的弗洛伊德读法"，以及"弗洛伊德著作的普鲁斯特读法"。拉康的"结构心理分析"的拥护者强调指出，要把生与死的关系看成戏剧作品的基本题材，把无意识的东西解释成语言中形成结构的东西。与此相应，他们通过辨认象征、符号和语言的结构来理解艺术和文学。在P．巴尔特看来，分析艺术作品，要求揭示"象征性的艺术逻辑"和"大量含义"，目的是使认识过程"唯美化"。Ж．杰尔里达求助于"语法学"，把艺术本文看成特殊形式的语言现实。Ю．克里斯托娃注意"语义分析"，把它当作辨认文学艺术实践的"象征性改编"的手段。新弗洛伊德主义美学理论改变了弗洛伊德关于艺术本质和艺术创作性质的心理分析观点，除了考察艺术创作的世界观方面以及作为文学艺术基础的主客体之间辩证的相互关系之外，同时还保持着对心理分析的原则立场的忠诚。

新康德主义美学（*НЕО-КАНТИАНСТВА ЭСТЕТИКА*） 在新康德主义哲学的范围内发展起来的美学思想派别。新康德主义哲学是以**康德**学说的唯心主义方面为基础的。新康德主义产生于19世纪中叶德国，从一开始就表现为"文化的哲学"。新康德主义美学是对黑格尔的泛逻辑主义和与此有联系的关于人的逻辑化观点、对科学不恰当地扩展到现实一切领域这种现象的反动，但不接受浪漫主义者的泛唯美主义，它采取了一种中间立场，试图以理性的观点来解释包括艺术在内的"非理性领域"。新康德主义者力求使艺术享有与科学同样的生存权，尤其是要把艺术提高到具有普遍意义的科学的水平。但是，既然艺术与之打交道的是个别的、独一无二的东西，要使艺术具有普遍意义就成了一个难题。新康德主义美学试图解决这一难题，它依据德国古典哲学已经采用的关于个人与个性之间的差别的观点（个人是通常的具有经验的主体，而个性则是所谓先验的主体，他具有创造一般意义的、客观的东西的能力）。新康德主义美学恰恰把艺术同后者联系起来（与此不同，康德将艺术归入个人领域，这里充满着变幻多端、反复无常、随心所欲的景象），这反映在"价值"这样的概念中。新康德主义美学的两个学派对这个概念的解释是有区别的。巴登学派（Г．李

凯尔特、B.文德尔班、П.科恩等人)力图用这个概念把艺术和科学区分开,从而理解艺术的特征。马尔堡学派(Г.柯亨、П.那托尔卜、Э.卡西勒等人)企图把艺术和科学结合起来。与关于自然的科学以及巴登学派的关于文化(历史)的科学相适应的是两种不同的方法——一般化方法和个别化方法。后者所固有的“个别化”(论证如何使个别的独一无二的东西能够具有不是经验的性质,而是具有普遍意义的性质)和艺术也有关系。艺术家创造的独一无二的艺术作品具有“价值”。与实践理性的领域(按康德的理解——人的自由的、有目的的活动的领域)相联系的价值处在理论理性(认识)世界的彼岸。这些价值不可能在这个世界获得彻底实现,它们只使这个世界具有意义。李凯尔特的论点反映了价值的这种“调节”性质:“价值不存在,但有意义”。李凯尔特的学生科恩在《一般美学》一书中把美学确定为“批判的价值科学”。在马尔堡学派的代表人物卡西勒的学说(《象征性形式的哲学》,1—3卷,1923—24年版,以及其他著作)中实践理性领域和理论理性领域之间的差别消失了。按照他的意见,只存在一个本身包含崇高的永恒价值的世界。这些价值所具有的已经不是“调节的”性质,而是“构造”(创造)文化世界的性质,因为这些价值具有象征性功能,代表人身上崇高的、永恒的、用康德的话来说是“神的”东西,能帮助整顿人周围的一片混乱。“具有高尚的永恒性光彩的东西”在卡西勒看来也就是**象征**。艺术也具有象征性质,因此它参与人的内心世界的创造。人从自己的精神创造——语言、**神话**、宗教和艺术中提炼出客观的标准,他把自己评价成带着特有结构规律的“独立宇宙”。恰恰是艺术,帮助人探索自身,按照卡西勒的说法,恰恰是艺术,揭示“人本身的特殊思想”,艺术的本质在于创造象征。巴登学派的审美立场对M.德沃札克产生了影响,而卡西勒的思想又对**帕诺夫斯基**和**兰格**产生了影响。

心理诗学 (*ПСИХОПОЭТИКА*, 来自希腊文*psyche*——心灵和*poiètikê*——诗艺) 现代西方美学思想中的派别,它是分析艺术作品的理论、研究手法和手段的综合体。这些理论、研究手法和手段照例都是从**弗洛伊德**的经典心理分析和Ж.拉康的“结构心理分析”中抄袭来的。心理诗学在美国和西欧国家得到了广泛传播。它的代表人物(Р.Де.鲍格朗、Г.布吕姆、M.格里莫德、H.霍兰德、Э.华茨沃

尔特等人)重视的是参加诗的形象创造的无意识过程和这些形象同艺术作品的种种本文因素的相互联系。在心理诗学的范围内,利用解释诗歌本文(**艺术本文**)的各种不同模式。(1)“类比模式”,往往采取心理批判主义的形式,它的基础是确立诗的形象同诗人的幼稚型感受、心理分析解释的“俄狄甫斯情结”、禁止乱伦、双重感情等等的直接联系。这一模式是以弗洛伊德的观点为基础的,按照弗洛伊德的说法,情感的感受激励诗人回忆起童年时代的愿望,这种童年时代的愿望在艺术作品中得到反映。(2)“医疗模式”,根据这一模式,诗歌本文被当做展示艺术作品作者的心理状态的病态分裂和性格的病理特征的凭证。(3)“解释学模式”,规定的定向是:揭示和解释既表现在艺术作品中,也表现在诗歌本文和力求理解它的读者之间的沟通过程中的无意识的象征语言。如果说,在弗洛伊德看来,诗歌创作的心理分析观点与揭示心理过程流动实质的尝试有关,那末,在拉康看来,从心理分析的角度阅读艺术作品,这不过是语言学问题,而他却把心理分析解释为文学研究的重要领域。某些西方文艺学家根据哲学家Ю.哈贝马斯(联邦德国)提出的“不连贯沟通”和“解释学心理分析”的观念,力图把心理诗学不仅看成是心理分析定向的文学理论,而且看成是对艺术沟通过程的激进批判。其中一些人认为,诗学本身要求把“认识论的现实主义和人的心理学”从认识上组合起来(P.罗杰斯语)。另一些人认为,现代修辞学理论应当是“后弗洛伊德主义的”(B.保洛语),而心理分析则应当被看成是**演说术**的分枝之一(Б.休斯登语)。还有一些人把心理诗学理解为心理分析和认识论心理学的一体化,这种一体化有助于创立“一般本文理论”(M.格里莫德语)。心理诗学的定向既然是用从**心理分析上解释**诗歌本文的办法来揭示诗歌本文含义上的意义(**解释学和艺术**),实际上就是同美学思想的一些派别相对立,这些派别重视的是理解并说明社会历史语境,认为这是与揭示艺术作品内容、揭示诗歌创作的性质、揭示诗歌对人发生影响的机制有联系的重要而必要的任务。

新托马斯主义美学(*НЕОТОМИЗМА ЭСТЕТИКА*) 现代资产阶级美学派别之一。新托马斯主义发挥着天主教教会官方哲学学说的功能,使中世纪经院哲学家**托马斯·阿奎那**的学说得以复活。新托马斯主义的主要代表人物是Э.日尔松、Ж.马利丹、Ж.拉德里埃尔等

人。新托马斯主义的拥护者认为自己在美学领域中的主要任务是：证明**美**来源于神，证明艺术创作同处在危机状态的资产阶级文化的宗教道德“更新”的空想前景的相互联系。真理、美和幸福，是新托马斯主义的宗教唯心主义哲学中神的存在的三个主要规定。根据新托马斯主义美学的说法，衡量美，是已经创造出来的世界的事物所固有的，因为在每一种事物中，物质因素服从于精神形式，而精神形式按神的构想拥有**比例**、光亮和充实的特性。人能够理解美，而且在艺术文化领域中增加美。新托马斯主义美学信徒认为艺术不单纯是把握现实的一种特殊方式，而且也是一种普遍的理智的美德。按照他们的意见，在这方面，艺术同指明人的生存的目的和意义的哲学-神学智慧是并存的，也是同科学知识、同存在的首要原则观、同通情达理并存的。理智的美德由道德和神学的美德来补充。新托马斯主义美学的现代理论家认为，托马斯·阿奎那提出艺术是对现实的模仿，同时也显示出世界创造者——神所赋予的某种超感性的东西，但在他的美学中并没有反映艺术的创造性方面。正是这种创造性方面成为他们精密分析的对象。日尔松声称，艺术家的使命不仅是复制事物形式，而是从他首先提出的作品思想的角度出发，把事物形式放在创作主观性的熔炉里炼了又炼。马利丹随声附和，他否定艺术思想的认识内容，把艺术的情感直觉方面绝对化。新托马斯主义的两位代表人物，他们的众多门徒和追随者都积极地把**柏格森**的观点当靠山。按照他们的意见，通过艺术家的创作，超自然的东西成为文化的财产。天主教的理论家们把艺术中的**创作过程**的本质神秘化，对艺术观察世界的演进提出自己别有用心的解释。在他们的著作中，艺术的前进发展伴随着拒绝再现现实的方针，逐渐确立不受任何约束的创作主观性的全面统治。在他们看来，**浪漫主义**时代产生的创造者-艺术家与模仿者-艺术家是根本不同的，而这一过程的顶峰是**现代主义**，现代主义虽然由于自己的极端性使宗教哲学家感到害怕，但仍然是可靠的同盟者，它似乎向人揭示了神的存在的秘密。Ж.拉德里埃尔甚至批判今日现代主义的**精英艺术**和**大众文化**，指责它们消除个性因素，专搞形式主义探索，他认为只有信仰才是与他对立的、正面的两难抉择，他号召用揭示完善个体的最终的宗教道德主旨的方法来刺激创作冲动。托马斯·阿奎那从非常非常道德的立场

出发来解释艺术的任务，认为艺术首先是确立基督教道德的工具。而现代的新托马斯主义美学拥护者则努力研制一种关于**艺术和道德**的相互关系的妥协解决方案，把它们结合起来，同时强调指出艺术创作有一定的自主权。然而，他们认为宗教信仰以及从中吸取营养的创作伦理学是可以帮助艺术家的有效因素，这种说法本身就证明：在他们的著作中仍然存在对艺术目的做出的道德说教的解释，虽然在形式上有所缓和。新托马斯主义美学确立艺术为资产阶级文化的宗教道德"更新"服务的纲领。这个纲领与梵蒂冈公会议第二届会议的决议所表述的天主教教会与现代世界对话的前景全然遥相呼应。

信息美学（*ИНФОРМАЦИОННАЯ ЭСТЕТИКА*）现代西方美学的一个派别（产生于50年代末）。其代表（M.本塞、A.莫尔、X.弗兰克等人）力图用统计信息论（K.申农、H.维纳）的手段和方法分析传统的美学问题。信息美学的哲学方法论是以现象学和新实证主义的一套前提为根据的，而且究竟哪些前提占主导地位通常是由用理论信息观点所分析的对象本身（审美客体、审美知觉）的性质决定的。信息美学分为两个学派（以M.本塞为首的西德学派和以A.莫尔为首的法国学派），这两个学派分别以"描述性"信息美学和"解释性"信息美学的说法而互相对照。这一区分来自莫尔及其学派力图考虑人的因素在信息过程中的作用，而这一作用完全被本塞及其拥护者所忽视。信息美学的结构是由其信仰者所特有的对审美状态的特征的看法（强调状态的物质性、符号性和或然性）决定的。信息美学的这些根本观念分别由所谓物质符号美学和数量美学来研究，这些美学总合起来构成信息美学。但是信息美学的完整概念并没有形成。信息美学的首领们把艺术作品中包含的信息区分为"符号"信息和"审美"信息，试图在把审美信息解释为关于审美符号（审美符号）和结构分布和选择的信息的基础上，建立"审美信息"的概念，即把分析局限于交流的句法方面，这些问题在信息美学的拥护者中间至今还争论不休。信息美学的这一片面观点虽然为研究过程和结果的形式化开辟了道路，但却堵死了完全相符地理解审美的可能性。

新现实主义（*НЕОРЕАЛИЗМ*，来自希腊文*neos*——新的和晚期拉丁文*realis*——物质的、现实的）20世纪40—50年代意大利电影和文学中的派别，它产生于反

法西斯抵抗运动和争取民主的民族艺术的斗争的浪潮中。团结在《博扬科·埃纳罗》杂志周围的一批电影导演和编剧人员（Дж.德·桑蒂斯、Л.维斯康蒂、K.李扎尼、M.安东尼奥尼以及其他人）在新现实主义的创立上起了很大的作用。新现实主义似乎成了**批判现实主义**的变体，其目的在于展现"卸了妆的"自然生活。P.罗西里尼的一部描写反法西斯抵抗运动战士的影片《罗马——不设防的城市》(1945)，是新现实主义的特殊艺术宣言。新现实主义的繁荣的标志是上映了以下影片：德·西卡的《偷自行车的人》、《舒莎》、《乌姆贝托·德》、《屋顶》，德·桑蒂斯的《罗马，11点钟》、《橄榄树下无和平》，维斯康蒂的《大地在颤抖》、《罗科和他的兄弟们》，П.杰尔米的《在西西里的天空中》和《司机》，P.卡斯捷拉尼的《两文钱希望》，所有这些影片都充满了为社会公正和普通人的尊严而进行斗争的人道主义激情。以同情的目光注视着备受生活折磨、处在半饥半饱状态的人们的面孔以及他们的孩子的失去天真的眼睛，展现出生活使人变得凶狠的景象，虽然如此，新现实主义大师们的电影摄像机仍然确证了人们的善良、富有同情心以及人际关系的人道主义原则。电影描绘的可靠性，细节的准确性，吸收非专业演员参加表演，使用包括方言在内的普通老百姓的语言，所有这一切使新现实主义的故事片近似纪录片。为了在银幕上确立真实性，电影描绘手法既严谨又严格，选用自然外景（贫穷的农村，肮脏的城区，太阳烤化的路面或凄凉的沙漠等等）。新现实主义在电影艺术中有它的发展极限。但它的经验和传统对世界电影业过程产生了显著的影响，并在60—70年代国外进步"政治电影"中似乎获得了新生命。在文学中新现实主义的主要代表人物有B.普拉托利尼、K.列维、Э.德·菲利普。在作家兼剧作家Ч.扎瓦蒂尼的《有关电影的某些想法》一书和他的其他著作中阐述了新现实主义的审美原则。

形式（*ФОРМА*）见**艺术中的内容与形式**。

形式主义（*ФОРМАЛИЗМ*，来自拉丁文*formalis*——与形式有关的）一种美学立场，它把形式在对现实的审美与艺术把握中的作用加以绝对化，并把形式范畴提到审美知识体系中的首要地位。形式主义的出发点是承认形式在原则上有至高无上的地位和独立自主性，形式主义的极端表现甚至宣布**艺术**是"纯形式"的世界，从而为美学中的主观主义与个人主义作了辩护，

并把艺术引出了文化的人道主义背景的范围。形式主义产生的社会原因扎根于阶级对抗社会里进行的异化过程之中。20世纪形式主义一词开始被人积极地使用，这是由资产阶级意识的危机决定的，这种危机在艺术中表现为脱离社会问题和加强个人主义。**康德**认为艺术作品在审美判断中是“无目的地合乎目的”，形式主义的信徒们一方面吹捧这一思想，同时又发展了德国心理学家和哲学家И.Ф.海尔巴特(1776—1841)的观点，此人把理论分析归结为研究艺术的形式要素，并且是从其审美功能上来研究。海尔巴特的捷克门徒Й.杜尔吉克(1837—1902)创立了形式主义美学的总理论。形式主义在刚产生时，致力于反对学院派艺术理论、实证主义和心理主义。譬如，**汉斯利克**在就音乐的研究对象下定义时说：音乐的内容是“运动着的声音形式”。艺术理论中的维也纳学派的理论家们A.里格耳(1858—1905)和**韦尔夫林**把造型艺术的发展说成“视觉形式的进化”，而忽略了艺术发展的社会制约性。德国艺术理论家K.菲德勒(1841—1895)和A.希尔德布兰德(1847—1921)在分析绘画与雕塑时，确定了“艺术产生现实”的原则，同时还认为“创造新形式”起首要作用。把主要注意力放在形式上不一定就是从原则上贬低内容(**艺术中的内容与形式**)。不过，早在里格耳的观点中，形式概念就已经有了被奉为偶像的特点，因为可以直接观察到的“形式”跟超个人的、与个人相对立的艺术意志互相关联。形式的偶像化把形式主义变成观点体系。这个转变的时机，以俄国美学中的形式主义为例，B.M.日尔蒙斯基记录了下来，他指出：对于“新学派”的拥护者来说，形式方法也就成了“世界观，这个世界观我已经不喜欢叫作形式的、而喜欢叫作形式主义的世界观了”。俄国形式主义者(**什克洛夫斯基**、**特尼扬诺夫**、**艾兴包姆**、Г.О.维诺库尔、О.М.布里克)提出了同语言学中的“语言”(与“言语”相对立)概念相类似的“语言规范”思想，而从Э.胡塞尔的现象学中则汲取了关于“纯逻辑本质”的思想，用以分析**未来主义**的艺术创作实践。把“艺术创作的”与“实践的”作了对比之后，形式主义者试图在形式的基础上建立起总的艺术理论。正是这些追求成了马克思主义美学与艺术理论对形式主义的批判的目标。俄国形式主义思想是20世纪形式结构主义美学路线发展的基础。可以看出俄国形式主义与30—40年代的捷克结构主义

之间的直接联系，在捷克结构主义框框内曾建立起彻底的结构主义美学理论（**穆卡尔佐夫斯基**）。形式主义美学的特征是：承认**审美**是一种形式关系和这种关系的独立价值；宣布审美价值具有"自我制约性"，跟意识形态的、道德的、政治的以及其他方面的精神价值毫无关系。美学中的形式主义路线具有一些普遍性的矛盾。第一，正象**巴赫金**所表明的，形式主义经常局限在"技术性""语言学"分析的层面上。意图是找出艺术的"第一要素"，结果是丢掉了艺术形象的完整性。第二，意图是克服心理主义，但是在多数情况下却是形式主义者成了心理主义的新变种，因为对艺术作品的感受的同一性的第一基础和标准是主观的"对新形式的感觉"、是"形式的现实化"。对感受的解释常常是在心理分析的基础上进行的。第三，在形式主义理论中，毫无保留地吹嘘在个人的创作能动性之上"制造"艺术。为了"技术"而丢掉创作个性问题。第四，形式主义的功能主义接近于**美学中的多元论**和折衷主义。第五，在形式主义美学的符号理论中，"自我表示的"符号具有"超文化的"意义，成了具有自我价值的"审美客体"，这使得形式主义与现象学相近（**现象学美学**）。形式主义的世界观倾向与思想倾向明显地表现在它同艺术的联系中。形式主义既是艺术实践中各种**颓废主义**流派的依据，也是艺术"先锋队"的依据。艺术中的"传统主义"形式主义表现为**摹仿主义**，表现为拿失去生命的被奉为经典的艺术形式做游戏。传统主义与**先锋主义**的共同之点是以感受愈来愈抽象的艺术形式为目的，犹如欣赏"无对象的绘画"（**康定斯基**）时的情形那样。在**达达主义**、**超现实主义**、**结构主义**中，在未来主义的意大利变种中，在"意识流"文学中，艺术创作的纯形式任务被提到首位，这使得艺术的社会存在本身都值得怀疑。"创造新形式"通常都由那变为教条的思想观点来加以补充。譬如，在现代法国"新小说派"A.罗伯-格里耶的作品中，长篇小说表现为"其他本文当中的本文"，这就要求先进行"创造新形式的实验"，其主旨是确立关于人在世界上的"心慌意乱"的思想。艺术中的现代形式主义接近于人的这样一些观点，这些观点对文化及其人道主义传统的命运问题持漠不关心的态度。形式主义的矛盾与谬误不应该成为对研究艺术形式持否定态度的理由。在同形式主义论战时，跟同美学理论论战一样，重要的是研究艺术形式的存在、"形态学"分析的

可能性，使美学科学的范畴工具臻于完善。不创造性地丰富艺术形式，艺术文化卓有成效的发展、人的审美教育都是不可能的。

休谟，大卫 （*Hume, David* 1711—1776） 英国哲学家，哲学怀疑论与不可知论的代表人物。休谟的一般哲学思想反映在他的美学观点中。休谟的注意力首先集中在**审美关系**的主观方面。在研究趣味判断（**审美趣味**）的心理特点时，他力图找出美的规律，确切点说，是力图找出人们共同的、借以作出审美评价、区分美与**丑**的标准或原则。对审美趣味心理机制的职能作用的性质的观察引导他作出这样的结论：人的这种能力并不是对外界刺激物的简单感性反应，参与这种反应的还有想象力、联想、甚至理智。可是休谟还是愿意把审美关系的主观方面加以绝对化，并把美同美引起的感受混为一谈。休谟没有找到用来证明人类有共同趣味的客观牢靠根据，于是便诉诸启蒙运动哲学的最高档次——“共同感觉”，或人的健全头脑，后者是反对道德上和审美上的任何反常行为的。在关于**悲剧**的心理作用机制的见解中，休谟先想到了**席勒**的那个发现——即艺术中形式与内容的矛盾律，和**维戈茨基**的“情感逆流”公式。休谟的美学观点反映在下述著作中：《人性论》（1739—1740），《论文集》（1741）。

旋律 （*МЕЛОДИЯ*，来自希腊文*melōdia*——歌唱、曲调、歌曲） 指**音乐**中充满崇高思想感情的连贯性声音，这种连贯性是以单声部表现出来的音乐思维过程。旋律的音体由规律性的**调式**、**和声**、**节奏**、节拍固定下来，由**音调**配合构成。音乐作品的旋律结构从它基础的深度上看，是与作曲家的历史、民族和个人的**风格**、**体裁**、艺术**构思**的世界观内容相适应的。由此也就产生丰富多采的旋律类型。例如，浪漫主义者的音乐的“无穷旋律”是作为心灵之歌展开的：它饱含的感情时而高扬，时而由于疲惫而弱化，带有许多情感半音的色彩。相反，贝多芬的音乐的许多旋律似乎是靠加强克服障碍的意志力量推动的。在海顿、C.C.普罗科菲耶夫、P.K.谢德林的音乐中，旋律往往呈现为性格化的**人物**肖像。巴赫和**巴洛克式**时代的其他作曲家的独白式旋律，充满了演说家的演讲或布道的崇高热烈**激情**。叙事风格的器乐叙事曲的旋律，使听众沉浸在震撼人心的非凡事件的气氛之中。旋律美的精神气质，为寓意深刻的隐喻和内容丰富的比喻提供了依据（例如，普希金比喻说：“而且爱情也是旋律……”）

Y

亚里士多德　(*Aristotélēs* 公元前384—322年)　古希腊哲学家、百科全书式的学者、**柏拉图**的学生，而后来是他的批判者。亚里士多德的学说属于所谓后期古典作品，是古典的**古希腊罗马美学**的进一步发展和完成。一方面，他继承了古希腊罗马时代美学观所固有的宇宙学路线，另一方面，他专门注意对**美学范畴**进行系统的逻辑分析。如果说柏拉图的美学观的出发点是关于抽象的理念世界是可用感官感知的事物的本质的观点，那末亚里士多德的出发点则是把事物看作有机地包含着质料、形式(或思想)、原因和目的的东西，这样就使事物成了内在(含义)内容和外在方面的统一体，成了合理地组织起来的和有次序的东西，因此，它们也就成为美学考察的对象。"隐德来希"(来源于希腊文"尽善尽美的"，"完美无缺的")这个概念，是最重要的概念，它表明质料从潜能(可能性)变成某种现实的东西，从无定形的质料变成某种完整的和有次序的东西的过程。亚里士多德认为宇宙、由第一推动力(一切形式的形式)推动的宇宙整体，就是最完美的形式，就是和谐和次序。在表明艺术实质时，亚里士多德没有用"隐德来希"这个概念，而使用了"模拟"("模仿")这个概念。他在确定艺术同现实的联系时，认为艺术是一种以模仿为基础的(**模仿论**)特殊认识方式。"隐德来希"这个概念把重点放在活动、生成的因素上(在亚里士多德看来，生成始终是创造性的，有意义的)，有助于抓住艺术中模仿本身的深刻特点。亚里士多德把艺术、科学和手艺等同看待，这是古希腊罗马美学所特有的一般看法。但是，这些东西在原则上的等同并不妨碍哲学家对恰恰在这里

等同起来的东西作出明确的评定。在他看来，科学和艺术都属于理论理性的领域，而手艺则属于感性实践。但是，即使在理性领域，亚里士多德也与古希腊罗马的其他思想家不同，反对把科学当作存在的合理构成体系、把艺术当作不是存在本身的领域，而是存在生成的领域。因此，按照亚里士多德的意见，描写的都不是现在和过去有的东西，而只是按或然性或必然性来说可能有的东西。例如，谈到戏剧中反复排练的戏剧场面，决不能说这些场面实际上就是生活，也不能说它们不是生活。这种现象恰恰可称之为艺术的隐德来希观。亚里士多德千方百计强调艺术作品的非事实性、它的构造性、创作构思性。他写道，与历史学家不同，诗人谈的不是实际发生的事情，而是可能发生的事情。由此可见，"诗比历史更哲理化和更严肃，因为诗更多地谈的是一般，而历史更多地谈的是个别"。从这种观点产生了一种理论：在艺术中兼有生活的**现实主义**和独立自在的游戏，直至对明显地表现出来的高超技艺作出证明。因此，决不能把亚里士多德关于模仿的学说称之为最简单的**自然主义**。他的学说把有原则的现实主义同来自直观艺术性的无私满足感结合起来。在亚里士多德艺术观中，**净化**和与净化相联系的悲剧论起着极其重要的作用。悲剧在引起观众的痛苦感和恐惧感时，就达到了"使诸如此类的激情净化"的目的。只有在深入领会所发生的事件的逻辑时，才能感受到这种净化。净化不仅带有审美性质，而且涉及个性的整个生活世界感。亚里士多德在考察人的**美**时，认为美不是外在的，而是内在的，也就是说，是美德，他把美同正义、勇敢等等这样一些特性联系起来。伦理上的"好"和审美上的"美"融合起来，就形成"**美善合一**"这个概念。亚里士多德不仅研究了整个艺术，而且研究了艺术的种类和体裁，这反映在他的论著中，如《诗学》(《论诗的艺术》)、《雄辩术》，他也概括了艺术教育的实践，关于艺术教育的学说是通过他的论著《政治学》提出来的。苏联研究亚里士多德哲学和科学遗产的学者们强调指出了他关于艺术活动、关于**戏剧**、**史诗**的学说在客观上接近于现实主义的艺术理论。

哑剧 (*ПАНТОМИМА*，来自希腊文*pantomimos*——用模仿再现一切) 戏剧艺术的变种，——与话剧、**芭蕾舞**、歌剧(戏剧)并列。它的特点是不用语言表现手段("厚颜沉默"原则)。哑剧的语言——手势、面部表情、体形动作和姿态架

势，既可以创造优美生动的形象，也可以创造联想的概括、**象征**形象。与任何其他艺术相比，在哑剧中内容和形式的相互关系达到最大程度的相互穿透。必须把哑剧同模拟笑剧艺术区分开来，模拟笑剧通过人和对象的动作幻觉，借助于面部表情和手势创造出单独的舞台形象。而哑剧艺术，这是带有情节地点的舞台布景标记的无声戏剧，这里真正的对象成为象征、符号，而人物性格和情节是通过**造型**或身体动作概括地或具体地表现出来的。表现手段的多样化产生哑剧体裁的多样化（**滑稽表演**、**悲剧**、**怪诞**、抒情哲学**话剧**、史诗、招贴画、**喜剧**、诙谐诗、反常法等等）。

雅斯贝斯，卡尔（*Jaspers, Karl* 1883—1969）德国哲学家，存在主义代表人物，不仅对制定存在主义的哲学原理、而且也对制定存在主义的美学、文化学观念作出了巨大贡献（**存在主义美学**）。艺术的作用问题、审美活动问题、精神创作问题，在他的思想里，跟人在世界上的存在问题、以及人如何理解、感受这个存在的问题是不可分的。雅斯贝斯是作为心理学家开始自己的活动的。他对艺术类及其他类（包括心理病理学方面的）作品心理的研究，以及对创作者（其中有诗人Φ.赫尔德林、艺术家凡·高、作家A.斯特林堡）个人特点的研究，是雅斯贝斯作为存在主义方面哲学家成长的道路上一个重要的里程碑，并把他带领到"世界观心理学"（世界观被他理解为个性的各种不同心理类型的表现）的哲学问题跟前，后来又引导他去分析"时代的精神形势"。启蒙时代形成的那种人道主义是他的作为出发点的理想，而关于文化广度（被混同于理性广度）的观念则跟**歌德**的名字联结在一起。不过，对他那个危机时代的精神过程的深入研究使他确信：传统的乐观主义-理性主义文化并不能对人类存在的根本问题作出回答。这些问题要求的并不是使用理性-悟性手段进行系统的科学分析，而是作出"存在主义的阐明"（"澄清"）。人的自在（人的生存、不能客观化的自由意志），依雅斯贝斯看，在临界形势（死亡、苦难、罪过等等）下表现得最为有力。只有当它使自己跟别人关联起来（在交际——高度个人的、倾心的交往活动中）、跟超越关联起来（首先是在哲学信仰的活动中走向存在与思维的某种"绝对极限"）时，它才有意义。生存借助于它所创造、使用的密码转向超越（超越化）。象宗教与艺术这样的精神创作形式，依雅斯贝斯看，是同密码的对象化、同赋予

密码以实物-形象性质、同把密码变为**象征**联系在一起的。当他把与科学不同的艺术跟非理性活动关联起来时，他同时也赋予艺术以"非理性的普遍性"的性质，这里指的是艺术形象的普遍意义。尽管在哲学（哲学信仰）与宗教的、艺术的创作之间有这样那样的区别，可它们，依雅斯贝斯看，跟存在主义的交往一样，有助于"突破"客观化了的世界，有助于人走出自己那个封闭的利己主义的"自我"的圈子。不过，在现时代（雅斯贝斯把这个时期称作无英雄的时期），人之沉湎于外界，沉湎于他的存在的隐名埋姓、失去个性，沉湎于他的"大众化"，阻碍这样的"突破"，阻碍人认清"存在的最高问题"。因此，从雅斯贝斯的观点看来，历史上的"轴心时代"问题才显得那么重要。他认为公元前第一千纪中叶的几百年就是这样的时代，那时进行着意识的非神话化过程，各种世界性宗教正在形成（或者正为它们的形成准备先决条件），哲学在产生，艺术（首先是希腊**悲剧**）在发展，由于这些，人在摆脱开对世界的直接关系，开始意识到自己的有限性、自身存在的脆弱性，同时并寻求帮助他"继续生存下去"的形象与思想。诉诸"轴心时代"，诉诸东西方的精神共同性的这些源头，雅斯贝斯认为是达到全人类沟通的重要手段，尽管文化各异。反映了雅斯贝斯美学观点的主要著作：《世界观心理学》（1919），《时代的精神形势》（1931），《历史的起源与目的》（1949），《当代的理性与反理性》（1950），《命运与意志》（1967），《超越的密码》（1970出版）。

演出 （*ПЕРФОРМЕНС*，英文*performens*——上演、动作）**概念艺术**的样式，它专门描绘人的交往过程中发生的感受、意识状态、社会心理现象。担任演员角色的**艺术家**的体形、外貌、姿态、举止在演出中都可以成为创作的手段和材料。20世纪初广泛流行的未来主义者（**未来主义**）和达达主义者（**达达主义**）的演戏、无声音无动作的戏剧场面、放映活动以及比较晚近的**即兴演出**实践，都被认为是演出的来源。演出不是创造完整的、完美无缺的艺术作品，而是表现短暂的行动和事件，这些行动和事件所反映的迫切的社会问题和文化问题，能够直接影响观众的意识和行为。演出作为独立的派别产生于60—70年代之交，它反映西方反文化的理想和青年运动的理想，而青年运动充满反战、反技术主义、反理性主义的激情。反文化把东方宗教尤其是禅宗佛教所强调的伦理思想和审美

思想以及世界观原则同发财致富、巧取豪夺、追求名利的资产阶级价值观对立起来。禅宗佛教的特点是宣扬一切生命现象的虚幻性和等价性，承认豁然醒悟和获取终极真理的可能性，不相信言语和理性逻辑，着重于手势、举止、动作，演出便把这一切当作演员艺术家和观众发生相互作用的艺术-思想模式。对演出形成发生影响的是资产阶级大众传播手段及其在电影、电视、体育、**流行音乐**领域中推行的明星制。演出的客体主要是人交往中的消极方面，这些消极方面由演员艺术家通过展示离群索居、惊慌失措、孤寂生活、思乡病、不谅解、优越感、威胁、忧郁等等思想的形式表现出来。艺术家的外貌、他的小道具、一举一动都作为某种状态的符号表现出来，按照演出理论家们的意见，这些符号能够帮助人们醒悟和克服人际关系中的紧张状态，而**纠纷**、行为冲突的原则则成为艺术手段，演出在思想上是不纯的。在演出实践中产生的各种不同的交往方式，在抗议示威中被西方青年加以利用。同时还存在性欲-色情内容的演出，或新保守主义宗教神秘性的演出，这种演出使古代萨满教魔法仪式、中世纪神秘剧起死回生。演员艺术家的演出被制成电视胶片，并在艺术市场上出售，这证明演出已变成演示生意的变种。**人体艺术**是演出的相对独立的流派。

颜色 （*ЦВЕТ*） 艺术的造型手段之一，以视觉的性质为基础，并有助于反映色调上丰富多采的实物世界。颜色还具有使人能够表达艺术作品情感与意义氛围的高度表现潜力。颜色在艺术作品中的运用取决于许多因素（技术、**风格**、**艺术种类**、作者的**构思**、匠师的个性）；它是艺术形象的最重要组成部分。颜色的造型-表现潜力最充分地展现在**绘画**中并在绘画的基础上得到理论上的说明。在每一幅绘画作品中都形成种种颜料的不可重复的、复杂的相互作用，这些颜料构成颜色在艺术形式中的存在的物理基础，并按照**和谐**、补充与**对比**的规律彼此协调一致。颜色在艺术中的运用可以建立在力图提供现实、现实的客观特性、空间、光线在颜色上的等价物这样一种意图上（例如，在从文艺复兴时期开始的现实主义艺术中），但也可以使用有限的一系列依次渐变的颜色——对这样的颜色人们往往作象征性的解释（中世纪艺术，**表现主义**）。发生历史变化的、颜色结合的体系在绘画中表现为色调，在**建筑**中表现为彩饰。无论在色调中或在彩饰中，不同颜色的属

性(暖色与凉色,即红色、黄色与橙黄色,蓝色、绿色与紫色)具有重大的意义,它们互相衬托,或鲜明或晦暗,或浓重或淡薄,或安详或紧张。照明度、观赏者的距离、与周围环境的联系能影响对艺术作品中的颜色的知觉的性质。颜色在组织**艺术的综合**时以及在**技术美学**中具有重大意义。颜色的特别广博的造型表现潜力表现在象**电影艺术**与**电视**这样的综合艺术中;也表现在**彩色音乐**中(**联觉**)。

演示 (*ШОУ*, 英文*show*——演出、展示) 广义上的演出,在西方,伴随着演出往往还在社会或文化生活中采取某些措施,如:选美,颁发戏剧、文学奖金,电影奖金。**表演化**以及**大众文化**的其他表现把着重点移到外在效果方面,其使命是为正在进行的事件的内容进行渲染。在把甚至党代表大会(首先是在美国)都变成一种有爆竹、有木笛、有彩色纸带等的、别具一格的演示方面,表演化起着特殊的作用,这种演示是参加者都带着假面具和尖帽子的狂欢节演出或杂技演出的变种。直接供娱乐用的小型杂艺节目或电视节目的演示虽说摆出一幅不问政治的样子,却也常常有意识形态方面的底蕴——肯定资产阶级的价值和生活方式。

演说术 (*РИТОРИКА*,来自希腊文*rhetor*——演说家) 形成于古希腊罗马时代并为以后时代所继承下来的演说艺术和——广义上的——艺术语言的规范理论。演说术的存在本身,要求有发达的、文学理论和文学批评的反思,也就是说,艺术文学要认识到自己是特种的独立的现实,不能归结为日常生活的现实、文化等等。在公元前5—4世纪的希腊,诗学和演说术的高度发展是与认识论和逻辑学的高度发展相符合的。在反思前的时代(例如,古代近东的文化或古希腊早期艺术)有公开演说礼仪的成套实践,但是没有也不可能有演说术。从另一方面来看,演说术作为口头文化和一般人文文化的普遍原则,它发挥功能的前提是:第一,要有在"**崇高**"和"**卑劣**"的对立语境中作为礼仪规范总和的文学体裁的牢固观念;第二,要有不可动摇和不可改变的代代相传的理想;第三,所谓理智,即狭隘的理性主义占统治地位,这种理性主义不知道自己的辩证对立面——对"理智"的反抗,从**感伤主义**、尤其是从**浪漫主义**时代起,这就是新欧洲美学所固有的特性。演说术所特有的对待现实的概括方法,旨在按照形式逻辑规则、几何定则或法律条文(**亚里士多德**、欧几里得、

罗马法）来深入研究“老生常谈”。虽然演说术发现了并广泛地培植了对语言艺术家（和广义上的一般**艺术家**）的个人**手法**的兴趣，体裁的一般概念和规则对这种手法来说则具有优先于作者个性的地位（**艺术中的著作权**）。为了在体裁规范范围内永久参加同自己的前辈“竞赛”，创作者也就得到了自己的个性。这个观念对整整一系列的时代——从古希腊罗马时代到**古典主义**——的艺术都是有意义的：维吉尔同荷马“竞赛”，欧洲史诗的诗人们（包括**伏尔泰**的《亨利亚德》和M.M.赫拉斯科夫的《罗斯记》）同维吉尔“竞赛”，拉斐尔同古希腊罗马的样板“竞赛”，法国画家H.普桑和Ж.О.安格尔既同他们也同拉斐尔“竞赛”，等等。演说术作为美学原则，它的统治地位的结束，是从16—17世纪开始通过一系列征兆表现出来的（例如，M.蒙田和П.帕斯卡对演说术的批判，长篇小说这个从演说术的观点来看“不合法的”体裁的高度发展）。对赞成演说术的世界观的目的在于“理智”，提出了异议（Ф.培根反对演绎法占支配地位，在Л.斯特恩的长篇小说《特·项狄的生平与见解》中通过指出人类事业的普遍短暂易逝嘲笑了“寻找安慰”的演说术传统）。“演说术”、“老生常谈”等词本身都带有否定的含义。虽然演说术的诸因素在近代和现代文学中继续存在（B.雨果、**马雅可夫斯基**、M.茨韦塔耶娃比起以前时代的任何诗人来，在“修辞”方面一点也不逊色），演说术作为研究现实和创作的完整体系却从艺术文化中消失了。

演员（*АРТИСТ*）见**艺术家**。

摇滚乐（*РОК-МУЗЫКА*，来自英文*rock*——摆动，摇摇晃晃）

在摇摆舞和打击乐基础上形成的现代青年音乐文化类型。这种音乐在西方青年（嬉皮士、“新左派”等等）中间随着自发的社会政治抗议运动应运而生，但后来被商业性的流行文化所一体化了。摇滚乐也起源于黑人城市的民间歌舞作品、节奏极强的布鲁斯曲（布鲁斯曲的声乐-器乐变奏）和坎特尔音乐（欧美民间音乐的商业化形式）。它的风格形式和民族的、宗教的变种派别多不胜数。它的特色就是风格的折中性，众多派别名称的偶然性，这些名称往往不过就是“商标”、“标签”。在现代摇滚乐中，根据每一种音乐艺术种类所具有的社会功能和风格特点，可以分为6个主要风格类别：主流摇滚乐（保持着对摇滚乐的传统形式的继承性），流行摇滚乐（属于流行文化领域），民间摇滚乐（依靠民间

口头创作传统），爵士摇滚乐（爵士乐和摇滚乐的综合），艺术摇滚乐（以接近学院派艺术为目标）和先锋摇滚乐（各实验派）。摇滚乐的较为局部性的变形差别取决于：音乐家的阶级政治纲领，对待官方文化的态度，对这一或那一意识形态学说的信仰程度，面向听众的一定年龄档次，还取决于：对听众意识的情感和感觉运动领域发生作用的方式、性质和程度，摇滚乐团体的表演手段和技术装备（电动摇滚乐，电子摇滚乐）、某一摇滚乐变种产生的地点，或者要受某个录音公司发起创立这一摇滚乐变种的制约。此外，存在着个人特征，"点名"演出摇滚乐风格（摇滚乐**演出**），这些摇滚乐风格与崇拜"明星"（所谓"明星主义"）、与这些明星在舞台上控制自己的手法（**图象**）、与他们所特有的**解释**准则有联系。摇滚乐的种种表现，形式各异，评价不一。除了西方社会进步的、民主的、有创造积极性的摇滚乐派别外，还存在着政治上因循苟且的、商业性的、进行无政府主义反抗的、宣扬异化和逃避社会现实的思想，宣扬个人主义和宗教神秘主义、实用主义和崇拜暴力、性"自由"和麻醉剂狂的流派。摇滚乐的这些表现往往是对当代社会中存在的虚假的价值、审美理想和道德标准以及对人的个性的残酷的反人道的态度作出自发抗议的扭曲形式。摇滚乐通过越来越商业化的形式正在丧失自己作为政治新派人物和反对派的性质，正在变成更加带有娱乐性的艺术或参与政治的艺术的变种。

野兽派（*ФОВИЗМ*，来自法文*fauves*——野）20世纪初叶**绘画**中的一个流派。艺术评论家们给共同参加了1902—1907年展览会的一群巴黎青年艺术家（A.马蒂斯、A.德朗、M.费拉明克、A.马尔凯、P.迪菲、K.王东根等人）的作品起了野兽派这个名称，其中有某种开玩笑的成分。既经他们本人接受，于是这个名称便在这个团体身后牢牢地树立了起来。野兽派没有明确制定的纲领、宣言或自己的理论。把它的参加者团结在一起的是仅用鲜艳明亮的**颜色**创造艺术形象的志向。他们追随在后期印象主义者之后（**印象主义**），力求最大限度地利用绘画的色彩潜力。自然、风景对于他们说主要地不是描绘的客体，而是创作富有表现力的（**表现力**）、紧张的颜色交响曲的借口，这些交响曲以独特的方式把艺术家看到的现实反映了出来。主要的颜色比率与色调野兽派取自自然，但却极度地使之强化、尖锐化了。提高了的

发光度，颜色的富有表现力，仅借助颜色来安排艺术空间，不是传统地使用明暗法造成立体感，力求在统一的**结构**中使颜色的表现特性与装饰特性达到和谐化——这些就是野兽派的特点。从野兽派到**抽象主义**只有一步之差，但是野兽派的代表人物谁也没迈出这一步。野兽派发现的颜色的表现潜力为20世纪许多画家所利用。

业余艺术（*САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО*）1.广义上的——同**职业艺术**或传统**民间创作**的形式与体裁相应的**业余艺术活动**的所有形式与体裁：业余音乐活动、业余跳舞(舞蹈)活动、业余戏剧活动、业余造型艺术活动、业余实用装饰艺术活动、业余摄影爱好者的活动、业余电影爱好者的活动。业余艺术是传播艺术文化、吸引广大的非职业艺术家群众参加艺术创作活动的方式之一。在创作过程中自由地运用现实界的各种要素、众所周知的艺术形式，把它们加以改造而又无须严格遵守现有的传统、**规范**、法则，这是业余艺术的突出特点和特殊权利。业余艺术领域的创作活动有助于发现天才，并且往往是补充职业艺术干部的来源；业余艺术活动作为非职业的、未经专门训练者的活动，在职业艺术领域已经没有存在的余地。2.狭义上的——离开艺术传统、规范与法则进行创作而又达到艺术形象概括高度的创作活动。这种艺术的鲜明例子是业余造型艺术创作活动中的初期艺术作品。

业余艺术活动（*ХУДОЖЕСТВЕННАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ*） 社会主义社会中自己动手干原则的一种表现，创作活动的一个特殊变种——与主要的活动形式及其参与者的职业工作相伴而行，社会主义**文化**的不可缺少的一部分。业余艺术活动包括民间艺术创作的各种新品种、新形式，从起源上说既同传统**民间创作**有联系，也同以**职业艺术**为努力方向的业余爱好有联系。在一定的社会形势下，业余艺术活动能担起民间创作与艺术所承担的那些社会文化职能，不过，它的主要使命是在文化系统中补充它们。根据参加者的社会地位，业余艺术活动可分为儿童的、农村的、大学生的、军队的等多种形式。业余艺术活动的另一种划分法是按照职业艺术的种类与体裁分为：音乐的、舞蹈的(舞蹈艺术的)、戏剧的、造型的、实用装饰的业余艺术活动，以及构成**业余艺术**领域的业余摄影爱好者，业余电影爱好者的活动。此外，业余艺术活动还

可以通过这样的形式表现出来，如：电影之友俱乐部(电影俱乐部)，收集家(美术明信片收集家、唱片收集家等等)协会，迪斯科舞会等。业余艺术活动既可以以有组织的(制度化了的)形式存在，也可以以没有组织的形式存在，由于这种缘故它始终都是活跃的文化过程：业余艺术活动的有组织的形式的存在被自发产生的新形式(60—80年代：业余电影爱好者的活动，业余唱歌活动，声乐器乐团，摇滚音乐，民间创作歌舞团)所修正，随着时间的流进，新形式便在一系列制度化了的形式当中为自己找得一席地位。在社会主义制度下，表现得丰富多采的业余艺术活动是个性的社会化、自我发展、**审美教育**和自我教育的手段。

伊本·西拿，阿卜·阿里·阿尔-侯赛因·伊本·阿卜达拉，(*ИБН СИНА Абу Али аль-Хусейн ибн Абдаллах*，拉丁名阿维森纳 980—1037) 百科全书式的学者，医生和哲学家，东方亚里士多德学派代表人物。伊本·西拿的美学思想正如一般哲学思想一样，在很大程度上继承了**法拉比**的相应观念。在阿拉伯穆斯林美学史上，伊本·西拿给诗歌下的定义是经典性的，这个定义就是：诗歌是“靠想像发挥作用、由节奏协调、长短相等、按格重复和尾音相似的说法构成的话语”。按照伊本·西拿的意见，“靠想像发挥作用”这一用语的审美含义在于，它表现为一种区分的特征，即把诗的话语同认识的见解区别开来，因为心灵接受这种诗的话语，一面欣赏，一面惊讶，并且服从于它的影响而不管它是真是假。伊本·西拿认为，**音乐**所提供的享受的特征，是由于音乐的和声在时间上、在调式的交替上展开而流露出来的。如果说在感性感知的客体当中有这样一些东西，这些东西在其性质和强度上会引起愉快或不愉快的感觉，那末，在声音(**乐音**)中就不存在什么会在性质上引起愉快或不愉快的东西了，——对这种或那种东西的感觉，不是声音本身引起的，而是传出声音的方式引起的。伊本·西拿认为，音乐起源于人的话语的音调丰富性(**音调**)，例如，当人们阿谀奉迎时压低声音，当人们遇到威胁或想表示不屈服时发出尖叫声和急呼声，都表现出这种音调的丰富性。按照伊本·西拿的说法，具有独立价值的声音的变调，已成了“模仿”人的情绪的音乐艺术的原型。伊本·西拿的美学思想主要是在他的百科全书式的《疗效大全》中加以论述的。

伊林，伊凡·亚历山大罗维奇

(*ИЛЬИН, Иван Александрович* 1882—1954)　俄国哲学家-现象学家。在理论-美学著作和文学评论文章中，他制定了独特的艺术创作观。伊林把“艺术性”范畴提到美学的首位，并把这个范畴说成是包含在艺术作品内的“内在秩序”，是艺术作品存在的方式，它构成“艺术作品生命的生动规律”。艺术性的结构分三层：(1)表层（人的有声话语、语言和语言工具——声音）是表现形象的手段，并且是艺术对象——艺术作品的符号；(2)审美形象层，也是艺术对象的符号、“所在地”，它为等值地表现艺术对象而具有最大限度的可塑性(**塑造**)；(3)艺术对象，它不是**艺术家**的主观构思，而是通过艺术经验揭示出来的“客观景况”。按照伊林的见解，艺术家创作的不只是逼真的、或“典型的”东西，而是“现有的存在本身”。为了达到这一点，艺术家应该培养自己善于“精练地”表现必要物的本领，培养自己有观察的能力，也就是伊林所说的能够把握内心灵魂深处的某种东西。他认为，只有在这种情况下，艺术作品才第一次获得充分的存在，因为艺术作品必须成为不仅是创造出来的东西，而且是可以感受的东西。伊林反对艺术中的**现代主义**，他把精神文化、精神凝聚和审美趣味置于任意想像之上，他认为审美趣味与负责地寻求**完美**的良心呼声完全一致。因此，按照伊林的意见，艺术的使命就是在社会上完成心理治疗的功能；“献身和快乐”在艺术中是统一的。伊林有关美学问题的主要著作有：《艺术的基础（论艺术中的完美）》；《论黑暗与光明(И. А. 布宁、А. М. 列米佐夫、И. С. 什梅廖夫)》。

移情论　(*ВЧУВСТВОВАНИЯ ТЕОРИИ*)　美学——心理学观念。在这种观念中，“移情”原则被确认为审美感受和认识世界的基础。移情论是于19世纪下半叶至20世纪初在主观唯心主义哲学的框框里发展起来的。在这一观点的创始人Р.费舍尔和Ф.Т.费舍尔的著作中，该原则的内容被阐述为内在感受与对外形式的直观的特殊联系，情感之投射于主体所感知的形象上。据认为，知觉对象的特性是主体感觉移入其中的结果（由此便产生了譬如说“忧郁的”风景或“快乐的”风景的画面）。在Р.Г.洛采和**利普斯**的心理学理论中，确定了审美感和人的本能感受之间的联系，并且确认，对审美价值的感觉只有在这样的感性形象中才能产生，从这些感性形象，可以找到自身的反映，并且是一种直接的、肯定的和

提高人的地位的反映。依利普斯看，“移情”就是“客观化了的自我感觉”。К.格罗斯指出了想像和幻想在借助于内在摹仿形成由感性而来的表象时所起的能动作用。在В.沃林格尔和**维尔纳·李**的美学观念中，移情论由于同**抽象主义**和**表现主义**的形式主义探索很接近而发生了很大变化。例如，В.沃林格尔认为，人力求变得高尚的要求被相反的对抽象概念的追求所补充，这种追求是从作为创作泉源的恐惧感与焦虑感出发的。后来移情论的思想主要是在**移情作用**观念的范围内使用的。这些思想的某些部分在维戈茨基的美学观念中得到发展，**维戈茨基**强调移情和**幻想**在艺术创作行为中的创造性的可能性。

移情作用（*ЭМПАТИЯ*，希腊文*empatheia*——共同感受）借助于移情和共同感受理解别人情绪的方式，其中也包括在感知自然界的客体与现象和艺术作品时。“移情作用”概念是1909年美国心理学家Э.铁钦纳引进的，他把(**休谟**、А.斯密、**叔本华**等人的)关于同情与怜悯的哲学与伦理学学说中一些内容上相近的思想同Р.费希尔、Г.洛采、**利普斯**等人的移情概念（移情论）概括在这个概念中。移情的能力在这里或者被理解为直观外界形式时产生的特殊内心感受（Р.费希尔），或者被理解为激情由一个胸膛移入另一个胸膛的方式(**伯克**)，或者被理解为“在感性对象中直接感受到自身”时产生的对价值的审美感(利普斯)。现代心理学的材料使人有可能把马达运动觉自居作用——即主体的肌肉状态和紧张性状态不知不觉地模仿知觉对象的富有表现力的特点——的过程作为移情反应的客观基础划分出来。由于被体验的情感的特质同主体的运动机能的合乎规律的联系，就既出现了人们直接共同感受（它由于一个人不知不觉地和不完全地再现他人富有表现力的面部表情动作和运动觉动作而产生)的可能性，也出现了更加复杂的、以实物为中介(例如，通过艺术作品）的情感联系的可能性。在第二种情况下，激情由创作者以客观化了的形式(修辞色彩，笔道、线条的表达力，颜色渐次变化的情致，形式、高音组合的表现力，等等)映射到艺术作品中，并能够在知觉主体(接受者)心中引起类似的情感状态。移情反应的种种机制的无意识性决定：这种感受的质量和深度主要取决于知觉主体的个人生活经验。人的移情反应可以执行这样的功能：a）在感知时由于他理解到自身与知觉对象之间的共性而得到

审美享受；б）由于自己的“我”在知觉对象中客体化而达到自我认识。此外，这些反应，靠着主体共同参与别人的情感感受，还能成为利他主义行为的基础。

艺术（*ИСКУССТВО*）是社会的人从精神上把握现实的一种样式，目的是培养和发展其按照**美**的规律创造性地改造周围世界和自身的能力。与社会意识和活动的其他领域（科学、政治、道德等）不同，艺术能满足人的多方面的需要——通过人的发达的感性形态感知周围现实界。这里说的是人的一种特殊的把客观世界的现象、事实和事件作为一个“生动的具体的整体”（**马克思**）加以审美感知的能力，这一能力以发达的创造性的想像为前提。艺术也同人的审美感（**审美感**）和人的需求（**审美需要**）一样，在其产生和发展中劳动起决定作用。在历史上，艺术是作为由各种具体的艺术（**音乐**、**文学**、**建筑**、**造型艺术**等）构成的体系发展的，现实世界的多样性通过这些艺术展现了自己的丰富内容。艺术一经产生就不断形成和完善它所表现出来的人的多方面的能力，这一能力非常发达，体现在社会活动和认识的任何领域中，如科学、政治、日常生活、直接的劳动。艺术作品创造出“懂得艺术和具有审美能力的大众”（《马克思恩格斯全集》第46卷上册，第29页）。艺术借助其种的本质的特殊性，集社会活动和认识的所有形式于一身，表现了个体对现实界，对其自身的态度。正是这一点决定了艺术的特殊性及其作为精神生产的特殊方式的唯一性。既然艺术以扬弃的形式包含了以人对现实的态度为内容的社会活动的所有形式，艺术对生活的影响范围就是无限的。一方面这使艺术在种本质决定的独特性外还追求其他独特性的企图失去了任何意义（特别是“**为艺术而艺术**”的命题是毫无意义的）。另一方面，艺术在对所有的社会领域和设置发生改造作用的同时，仍保持它所具有的特征和相对独立性。“什么是艺术”的问题至今还是唯物主义美学和唯心主义美学的拥护者进行意识形态争论的对象。唯心主义美学早就试图把艺术的本质归结为同社会的人的实际利益，首先是政治和意识形态没有任何联系的“纯粹的形式”。一个最重要的审美规律性，即艺术同现实的联系是通过曲解的、虚假的唯心主义观念表现出来的。马克思列宁主义在发展以往的唯物主义美学的成就时，第一次对艺术的社会本质和意义做了真正科学的说明。马克思列宁主义美学遵循唯物主义一元

论的原则把艺术看作是现实界的反映，正是在社会生活中看到了把艺术同政治、科学、道德等等内在联系起来，并制约其相互作用的客观源泉。在这里坚决地批驳了把艺术的某些特征和特点（"再现现实"、"传递情感"的形式、"精神自我表现"的手段，"满足对美的需求"，等等）或它们的折衷主义的混合物当做它的真实本性和本质的规定的企图。马克思列宁主义美学在强调阶级社会中艺术的阶级性及其在思想斗争中的作用时，是从艺术作为社会意识的特殊形态，其社会学的、认识论的和美学的规律性相统一的思想出发的。这样就能对艺术在全人类文化发展中的作用做出有科学根据的，与艺术活动和意识的发展的实际历史相符的解释（**艺术中的阶级性和全人类性，艺术中的党性**）。艺术形象是体现了艺术的特点和规律性的艺术的基本"细胞"（**艺术形象**），在这里"生动的具体的整体"通过对象、事实、人、事件的普遍的个性的形式表现出来。艺术具有"改变我们对事物的看法"的能力（**黑格尔**），因而能以创造性的想像力在表象中改造世界，而且这一改造是自由的，即按照美的规律进行的。在艺术创作领域，对象世界的自由形成的过程是从一定的审美理想的立场开始的（**审美理想**），以创造出艺术作品或形象而终结。艺术对周围世界的事物和现象的反映具有完整性和普遍性，因而能同时影响人们的情感、思想和意志，激发和发展他们对现实界的艺术的、创造性的态度。列宁的这一思想揭示了艺术的能动改造的使命的本质，对社会主义的艺术有特殊意义，社会主义艺术应深深扎根于广大劳动群众之中，应唤起和团结他们为建立社会主义和共产主义而斗争。艺术的发展和社会影响力归根结底决定于在某种程度上对人的创造活动有利的社会物质生活条件。因此，随着资产阶级社会的矛盾的加深和激化，艺术便陷入阻碍其完成人道主义使命的境地。正如马克思指出的那样，"资本主义生产就同某些精神生产部门如艺术和诗歌相敌对"（《马克思恩格斯全集》第26卷，第296页）。资产阶级的生活方式妨碍了个性的全面发展，把完整的个人变成"部分的"，并使人的个性感染上"坏的"东西，这就同艺术的本性处于不可调和的矛盾之中。因此，在对抗性的形态里，真正的艺术同现存的社会现实处于经常的冲突状态。社会主义革命的胜利为艺术的发展创造了完全不同的条件，因为这一革命的最终目的是个性的全面的、和

谐的发展，而艺术在这一个性的形成中将起重要的、任何东西都不能取代的作用。苏联共产党纲领在强调提高文学和艺术在现代条件下的作用的必要性时指出，它们“能为人民的利益和共产主义的事业服务，是亿万人民欢欣鼓舞的源泉，能表达他们的意志、情感和思想、能积极地帮助他们丰富思想和进行道德教育”（**艺术和道德**）。

艺术本文 （*ТЕКСТ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ*，来自拉丁文*textum*——织物、联结） 思想整体，它是它的各个组成部分的有组织的统一；作者（发出者）发给读者、听众（接受者）的消息。本文的涵义决定于本文对本文之外的现实、对其他本文的关系，对消息的传达者和接受者的个性、记忆以及其他素质的关系。本文执行三种基本职能：传达信息、制造新的信息和记忆（保存信息）。艺术本文以最大的限度实现创作职能，是新信息的发生器。艺术本文的发生职能决定于它对交往过程（**艺术交往**）的其他因素的关系的复杂性，也决定于该**艺术种类**的语言特点。语言的关系——即艺术体系中的本文，具有辩证的性质。因此，就连对艺术本文体系中的信息的感受基本上也排除单义性。接受者永远处在对所收到的消息进行共同创作的关系中：他必须释译消息，即选择合适的意义代码，甚或制造新的。由此可见，创作活动乃是在信息链条的两头（发送者的能动性和接受者的能动性）实现的。不过，在不同的文化中，和在不同的历史时刻，二者的比重并不相同。譬如，传统的东方艺术本文（《莱莉与梅吉浓》，《郝斯罗夫与施林》，等等）诉诸接受者的能动性，而在欧洲的艺术本文中，接受者与发出者则向例是处在对话的关系中。艺术本文的内部结构原则上是不同类的：对话性、结构的**复调音乐**（**巴赫金**）——由各种不同的代码编译体系组成的思想游戏是它的规律。艺术本文服从于一与多的复杂辩证法：作为复调音乐，它保持结构的统一（**波捷布尼亚**），是一个封闭的、同时也是开放的体系。尽管艺术本文有这样那样的特点，却还得执行非艺术本文的职能，特别是信息的传达。这表现在“重述”这部或那部作品的**题材**的简单可能性上。把艺术本文从一种艺术语言译为另一种艺术语言的可能性就建立在这一点上（把长篇小说拍成电影，把长诗改编成芭蕾舞，给书画插图，标题音乐，主题画等等）。这个职能在叙事的艺术本文中正日益增长，在**抒情诗**中则日渐削弱。它在政论性的艺术作品、

科学幻想作品等等中起着特殊的作用。艺术本文的记忆职能是作为它对待以往文化传统的态度实现的（按照巴赫金的定义，即“体裁的记忆”)。在这方面,艺术本文是精神上的修复的材料，这种修复能把文化跟它的以往阶段联系起来，并能使传统中可能有的裂口还原。艺术本文进入文化的记忆中时，不仅成了历史上的、而且也成了道德上的未来人类精神发展的基准点，因为它们包含着对消息的高度价值评估。所以,艺术本文就是保存(例如在图书馆中)、转述、重印、防止歪曲、传给后人。艺术本文的价值标准是符合历史事实的，也是这个或那个时代所特有的。同时也不能认为这些标准是彼此孤立的。在各种不同的文化体系中，艺术本文的积累和相互作用,翻译和**解释**,都在于为丰富世界艺术文化服务。

艺术标准（*НОРМЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ*,来自拉丁文 *norma*——指南、规则、样板）历史地形成的、作为艺术作品创作根据的方式和规则。艺术标准表现在对**艺术中的创作方法**,对**风格**、**体裁**，对**艺术中的空间和时间**的安排方法、对**比例**关系等等的要求中。艺术的标准有时候是自觉地表述出来的，它表现在美学论著中（例如，**布瓦洛**所表述的**古典主义**艺术中的“**三统一**”),有时候是自然地产生的，没有被意识到；有稳定性的标准,也有暂时性的标准,有强制性的标准，也有非强制性的标准。标准可以带有思想内容的性质，也可以带有形式的性质。有过这样的时代和派别：那时艺术标准是硬性的和有严格体系的，通过**规范**的形式表现出来(中世纪的艺术,古典主义)。同时,任何偏离规则的做法,只有在为理解艺术新现象创造条件的标准的基础上,并从先前的艺术出发,才是可能的。艺术中的标准,不仅是承认有不变式，即承认有重复出现的不变结构（古典主义中的崇高风格及其本质属性),而且也允许有不同的方案（**现实主义**体系内的个性风格,俄罗斯古典诗的轻音步,尤其是抑扬格轻音步)。体裁是在艺术标准不断相互作用和偏离艺术标准的过程中发展起来的。有时这种偏离如此之大,以致造成全新的体裁、全新的艺术结构,经过若干时间,这种全新的艺术结构作为新标准而发挥作用。创作的标准是在社会发展需要的影响下历史地发生变化的，社会发展需要确立某种规则，从心理生理上来领会**艺术语言**的特点，领会科技状态和作为相对独立体系的艺术的发展规律性。

艺术博物馆（*МУЗЕИ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ*，来自希腊文*museion*——缪斯神殿） 特殊的科学研究机构和教育机构，收集、保存、陈列、研究和宣传艺术作品和艺术文化的纪念性历史材料的珍品保护区。本义上的艺术博物馆收**藏造型艺术**和**实用装饰艺术**。与它们相近的是纪念性艺术博物馆，虽然各有特点。在本义上的艺术博物馆和历史纪念性艺术博物馆之间的差别在于：在前一类型的博物馆中，艺术作品陈列出来是为了让**公众**观看，"当时当地"就能直接感受它们，而在后一类型的博物馆里，陈列的是实物展品，这些展品再现创作过程的气氛，再现语言、音乐和戏剧的艺术作品产生和发挥功能的时期的社会-历史情景和文化-艺术情景。但是，在后一类型的博物馆内举办音乐晚会，听唱片，看录象，以及陈列造型艺术和实用装饰艺术作品，在某种程度上消除了这一界线，何况在现代展览会上某些陈列品往往是结合在一起的。两种类型的博物馆还通过各种不同的复合式的"综合性"博物馆相互渗透：如历史文化、历史纪念性文物保护区，纪念性博物馆场地、文化宫、陈列室，座落在博物馆内的建筑纪念碑（列宁格勒伊萨基辅大教堂、莫斯科克里姆林宫大教堂、弗拉基米尔·苏兹达利历史建筑文物保护区等等）。艺术作品的收集工作在古代快结束的时候获得了发展，并在后期希腊化时代规模可观。但是，作为对待文化物品的态度的特殊类型的博物馆珍藏，是在它发展的较晚阶段产生的。**文艺复兴**时代开始对古希腊罗马时代发生兴趣，研究这个时代的书面资料和实物资料，掌握民族文化、**民间创作**、民族志珍品，启蒙学派为这一工作奠定了基础，浪漫主义者把这一工作继续进行下去。在**浪漫主义**的代表人物看来，古希腊罗马时代不再是唯一的不容争议的样板了。他们评价当代艺术，面向其他时代和民族的艺术，开始把各种不同的彼此不相似的文化现象看成是价值等同的现象。博物馆意识是在19世纪初历史主义思想的巨大影响下最终形成的。艺术博物馆最初是作为宫廷珍品收藏地（巴黎卢浮宫、马德里普拉多博物馆、莫斯科兵器陈列馆以及世界其他许多大型艺术博物馆的历史都是这样的），到19世纪它才获得社会研究机构——向公众开放的成套珍品收藏地的地位。到这个时期出现的有伦敦国家美术馆、慕尼黑旧绘画陈列馆以及其他举世闻名的艺术博物馆，并形成纪念性博物馆，其中包括俄国的柴可

夫斯基故居纪念馆。从19世纪起开始建造专用的博物馆大楼，在20世纪得以改进，以适应艺术作品保存和展览的要求。现代艺术博物馆进行系统的科学工作、修复活动，公开展览自己的收藏品。在苏联，艺术博物馆在发展人民教育、提高人民的审美文化、教育青年一代等方面具有重要意义。在十月革命以后，国内最大的艺术博物馆——国立埃米塔日博物馆（1764年建立）、国立特列嘉柯夫美术馆（1856年建立）、国立俄罗斯博物馆（1895年建立）、国立普希金造型艺术博物馆（1912年建立），是靠私人收藏品的国有化而得到充实的。许多艺术博物馆也建立在各加盟共和国的城市中，出现了地方美术馆，包括农村美术馆。博物馆藏品的特征在于：它已被禁止在实际生活中流传，属于储备品和陈列品。它的审美价值在于：代表性大、信息量多、纪念意义深、审美影响力强、**艺术性**高。真正有文献根据的充分可信的东西（与那些靠大众交往机制批量发行的复制品和复写品相比）具有特殊的价值。在现代文化中，博物馆陈列艺术起着特殊的审美作用，一方面，这种艺术吸收观众参加到特别的游艺演出活动中来，指引他去观赏，创造共同感受和理解的气氛，而另一方面，让公众有自由选择、个人理解和表现趣味的独立判断的可能性。博物馆陈列艺术的原则考虑到使来访者产生一览无余的审美印象的程度，考虑到造成完整概念、突出主要形象的方法，考虑到陈列的序曲和最后“和弦”的相互关系等等。在博物馆陈列艺术中，艺术和科学、一般工艺品艺术设计方案与个人创作方案相互渗透。在现代博物馆陈列品中探索的方向，就是使每一个博物馆纪念碑获得独一无二的艺术形象。博物馆艺术的社会审美功能是多种多样的：艺术博物馆创造艺术文化储备，提供研究艺术文化的材料，吸引广大阶层的观众与艺术价值对话，丰富人的内心世界，培养人的趣味，造成与过去和同时代人精神交流的特殊气氛，编织历史回忆和纪念性艺术回忆的牢固线索，而没有这种回忆，也就没有未来的文化。

艺术才华（*ТАЛАНТ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ*，希腊文 *tálanton*） 艺术中的创作天赋。它要求首先必须具备一定的肉体条件：对于钢琴家来说，须有敏锐的音乐听觉，对于芭蕾舞女演员来说，须有特别优美的体态（姿态与动作的轻盈优美），对于画家来说，须有灵敏的**颜色**感，等等。而主要之点——即艺术才华的智力-心理成分

——则是高效能的审美**直觉**、艺术思维的蓬勃有力、想象力的活跃、观察力的敏锐、记忆的容量大与机动性强、情感丰富。这些素质的结合形式与性质取决于艺术家的个性，取决于他在创作时所使用的**体裁**与**艺术种类**。最高级的艺术才华是**艺术天才**，作为天生的能力，创作天赋不能单靠职业训练、职业教育来取得，但是，如果没有这些，艺术才华要彻底充分地发挥其职能作用是不可能的。列宁曾强调指出：才华——这是稀世之宝。艺术才华是艺术创作的必要条件，不过，需要经常不断地加以完善，需要密切联系生活，否则，它就会丧失，就会变得苍白无力。才华与艺术家的**世界观**、**技巧**不可分割。艺术才华的实现与发展决定性地以社会环境为转移。在阶级对抗的社会中，劳动的异化阻碍个人创作潜能的全面展开。统治阶级不仅企图把物质的生产、而且也企图把包括艺术才华在内的精神生产都置于自己的控制之下，从思想上指导它、并在客观上用社会-经济的办法迫使它创作毫无创造精神的、质量低劣的所谓**大众文化**作品。社会主义社会中社会生活与精神生活的革新，为艺术才华的真正繁荣、为真正的自由创作(**艺术创作自由**)、为技巧的提高，创造有利的条件。

艺术材料　(*МАТЕРИАЛ ИСКУССТВА*)　指在不同的**艺术种类**中为体现**艺术家**的创作**构思**而使用的"物质的"首要成分：在**音乐**中——声音，在文学中——语言，在**绘画**中——**颜色**和**线条**，在**雕塑**中——木料、大理石和青铜等等。在创作过程中，这种材料——现成的或半成品的——有其审美品质，即表现为**乐音**、艺术语言等等。建筑师在设计未来大厦时，不仅考虑到建设的技术水平，而且也考虑到所使用的材料(石料、混凝土、玻璃等等)在艺术上的可能性。在**戏剧**和电影中，演员的天生的身体条件——他的嗓音、身段、神经系统、生理和心理结构等等，得到一定的训练和发挥，是艺术材料。对于一位在排戏或拍电影时实现自己的构思的导演来说，剧本或电影脚本，演员，舞台装置或外景，音乐，是艺术材料。借助于艺术材料，艺术家给他的幻想和想象所创造出来的形象"穿上"语言的外套(**艺术语言**)，使形象客体化。例如，在**建筑**中，有时某一地区或国家广泛采用的自然材料的特性给艺术样式本身打上不可磨灭的特殊印记(在欧洲——"石"建筑，在俄罗斯北部和中部——"木"建筑，在克里木——"介壳"建筑等等)。米开朗基罗在强调材料对创造艺术形象或艺术

作品的意义时说："雕塑家能够创造的仅仅是大理石本身已经包藏了的东西。"在这种夸张中包含着不小的真理成分，因为艺术家的创作构思和形象观念的实现，在许多方面取决于为完成创作构思所选择的艺术材料的特点和可能性。例如，雕塑家考虑到，青铜开创了更大的分件设计的可能性，木料具有更大的可塑性，大理石具有更大的柔和感。戏剧或电影的导演的构思成功与否在很大程度上取决于所选中的演员阵容是否精当，作品作者对艺术材料的依赖性尤其表现在：为了创作，如果忽视包藏在所使用的材料中的属性、可能性、自然规律性，他就不能不受到惩罚（例如，在形式主义诗歌中，语言的思想含义就丧失了）。新的材料和技术手段的出现，在艺术新种类（电影艺术、**电视**、**摄影艺术**）或新风格的形成过程中起着重要作用（别的不说，建筑中的**结构主义**，就是由于出现了像混凝土、钢筋混凝土和玻璃这样一些建筑材料才应运而生的）。化学的进步给艺术提供了一系列新材料。例如，塑料，不仅具有高度的技术性能，而且还有装饰的属性（表面层丰富多彩、形式千变万化、色彩缤纷斑斓等等），在现代**建筑**和**实用装饰艺术**中已被广泛采用。

艺术冲突 （*КОНФЛИКТ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ*，拉丁文*conflictus*——冲突、分歧、争论）

艺术对生活矛盾的直接或间接的反映。艺术冲突就其内容方面说构成题材的领域，可以存在于所有艺术种类之中，包括表现性艺术（充满戏剧性的和带有悲剧性的音乐和舞蹈作品），但它最突出与详细的体现却是在戏剧、史诗、电影作品的事体中，这类作品中具有重要的和普遍的意义的冲突往往被称为**纠纷**。最倾心于再现尖锐而紧张的冲突的是**戏剧**和**话剧**，它们的特点是主人公的语言和动作连续不断。用**黑格尔**的话来说，"富有纠纷的情境是话剧艺术的主要对象"。就其本质而言，艺术冲突是不同质的。它们可以是最严重的社会纠纷（民族或国家的，阶级对抗的，社会道德的纠纷），或者是历史地大容量的矛盾（面临死与生，爱与恨、善与恶的对抗）。这类艺术冲突带有紧张的戏剧性，同悲剧性的苦难相联系，因而对艺术感受者往往具有教诲的、净化的意义（**净化**）。同时，艺术冲突也可能不过是误会，有时是令人开心的和可笑的，即作为罕见的个别的，通常是与个人生活相关的现象，有时是完全偶然的，同某人的诡计有关的现象（这在惊险故事和小说、**趣剧**、

独幕轻松喜剧、许多喜剧中是常见的)。艺术冲突要么是在无冲突的背景上进行的对生活规范的暂时破坏，要么恰恰相反，标志着已经定型的生活的不协调。一定的时代所固有的社会历史矛盾是现实主义的艺术特别重视的(**现实主义**)。恩格斯曾讲到希望对“历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现之间的”(《马克思恩格斯选集》第4卷，第346页)冲突作艺术掌握。艺术冲突与情节的关系是各种各样的。在艺术发展早期的多数作品中，艺术冲突是暂时的和局部的，完全体现在登场人物之间的冲突中并仅限于此。黑格尔指出，这种艺术冲突的基础是和谐状态的破坏，它不能作为破坏维持下去，而应当被排除。但是，艺术冲突也可以(这一点在近百年来的现实主义作品中特别有代表性)不仅体现在角色的直接斗争和由开场到收场不断发展的情节中，而且体现在所描绘的事件的稳固的、稳定的背景中，体现在不以具体情境为转移的人物的充满紧张戏剧性的思想和感情中。A.П.契诃夫和**高尔基**、萧伯纳和**布莱希特**的剧本就是如此。按照布莱希特的说法，新型的，“非亚里士多德式的”戏剧需要静止。既不应贬低和取消艺术冲突，如像30—40年代苏联艺术和艺术评论中(所谓“无冲突论”)那样，也不应把它无限制地普遍化，如像**现代主义**的信徒们要做的那样，这些人把历史现实理解为自古以来就是混乱和荒诞的。艺术活动家们密切注视生活中的矛盾及其变为艺术冲突的过程，是创造具有现实性题材的艺术作品的最重要的促进因素，同时也是克服这些矛盾的前提。

艺术抽象(*АБСТРАКЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ*，来自拉丁文 *abstractio* —— 抽象) 艺术思维的方法和在艺术中构成现实形象的方式。与科学抽象相类似，艺术抽象要求做到：在关于客体的信息中丢掉次要的、非本质的东西，着重指出有本质意义的信息成分，并且用取自其他类似来源或者保存在主体记忆中的信息来充实形象，最后，把各种各样的因素综合成一个整体(这里指艺术形象)，以符合于某种基本原则、**构思**。同时，艺术抽象有自己的特征。第一，艺术抽象从不脱离人的实际创造、人的生活经验以及对生活经验的概括。第二，在艺术抽象中，无论对客体的知识(例如，在H.B.果戈理的《死魂灵》中对人物的大容量描述——“在一切方面都招人喜欢的太太”)，或者对它的形式(例如，在П.塞尚和M.萨里扬的绘画中对形式和颜色

的抽象），都必须进行概括。第三，如果说逻辑结构——概念，对整个一类现象来说的一般，是科学抽象的结果，那末，以特殊为目标的概括——通过艺术形象保存对一般而言的个别的特征——就成为艺术抽象的结果了。这就使艺术形象具有与比它表明的更大的某种事情相关的特殊气氛。在艺术抽象中应该把最初的、“工艺学的”抽象和真正艺术抽象区分开来。前者是由艺术的**程式化**、艺术语言的特点引起的，因为在**绘画**和**格拉费卡**中必须把对三维客体的描写转移到二维平面上来，通过公正的电影镜头（特写镜头、以局部代替整体）突出描绘的对象，必须把主人公的生活限定在读几个晚上的长篇小说中（例如，**高尔基**的《克里木·萨姆金的一生》），必须在两三个小时的戏剧演出中演完《白卫军》的崩溃（M.布尔加科夫的《士尔宾一家的命运》），等等。真正的艺术抽象依靠“工艺学的”抽象，利用抽象手法，目的在于加强形象的艺术表现力。在艺术抽象所固有的各种抽象手法中，可以指出：选择描绘的对象（H.B.果戈理笔下的小人物主题或**陀思妥耶夫斯基**的地下活动人物的主题）；选择并强调表现客体的细节、状况的特点（B.谢罗夫的肖像画的性格姿态的作用）；摈弃不需要的细节（在B·波普科夫的《秋雨》这幅画中对**普希金**的描绘作了简洁明快的概括，这就揭示出了诗人的精神实质）；通过隐喻的方式把有时相去很远的其他现象的特点转移到所描绘的现象上来，从新的、更深刻的或出乎意外的角度揭示所描绘的现象（例如，在**普多夫金**的影片《母亲》中对工人的示威游行和一泻千里的春凌运用的平行**剪辑**）；**变形**，即有意识地改变所描绘的对象的形式（运用这种手法是Э.格雷科的绘画、果戈理的散文、斯特拉文斯基的音乐的特色）；**象征化**，当富有表现力的细节成为阅读和理解艺术作品的关键时（在托尔斯泰的中篇小说《哈吉·穆拉特》中对大翅蓟属的一株灌木的描写），或者当对事件的描写具有独立的审美价值成为无需直接描写的更加普遍的思想的**象征**时（例如，在П.勃鲁盖尔的画《盲人们》中，在Г.马尔克斯的长篇小说《百年孤独》中，在B.阿斯塔菲耶夫的长篇小说《鱼王》中，日常生活的生动叙述式的布局，只不过是形象象征，它暗示的是人生意义和世界命运的哲学问题）。综合的完整的形象是艺术抽象的必要因素。概括性的综合原则可以由事件本身的逻辑提示出来（例如，果戈理的《死魂灵》的结构），可以由记忆的联想形

象的运动表示出来（A.塔尔科夫斯基的影片《镜子》），或者作为表演条件——手法自由地加以采用，这种手法在**民间创作**（童话）中广为流行，并且在现代艺术中也屡见不鲜（M.布尔加科夫的《大师和玛格丽特》）。在美学理论中，各种不同类型的艺术抽象是作为艺术概括的方式划分出来的。在这些不同类型的艺术抽象中，最为流行的是：**典型化，理想化，个性化**，等等。作为艺术概括方式的艺术抽象，不应与**抽象主义**等同起来，抽象主义是艺术中的一个派别，它的基础是把抽象作为思想-艺术原则加以绝对化。

艺术创作 （*ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ*） 创造新的审美价值。在广义上，艺术创作被理解为"按照美的规律"的创作，在这种或那种程度上是所有形式的人类生产活动所固有的。而就其集中化了的特质说，艺术创作表现在**艺术**作品的创作（和创造性的表演）中。艺术创作的总的思想方向决定于**艺术家**的社会立场和**世界观**。艺术创作要求无论是在艺术作品的内容上还是在其形式上都要有所创新。独到、独立的思考能力（**艺术思维**）是**才华**的绝对无疑的特征。但是新奇并不是创作的目的本身。新奇不能跟艺术作品的社会意义分割开。以唯心主义为指导的外国美学家主要是把艺术创作解释为构造新的形式与结构；与他们不同，马克思列宁主义美学的信奉者所持的出发点是：艺术中的启发性活动的特点首先是创造新的社会价值。这一点归根到底也决定艺术的**造型表现手段**的革新，以及艺术的技巧与传播手段的革新。艺术创作必然包含对文化遗产的掌握（**艺术遗产**）。要想在艺术中前进、不重复他人，就必须尽可能充分地了解前人的经验。在这个掌握过程中，**艺术家**自觉地或自发地奉行那个最符合他的个性、阶级性与民族性的传统。**艺术中的个性**的形成既以接受并发扬一定的传统（其作用是促进独立工作）为前提，也以坚决弃绝陈腐而保守的传统为前提。艺术创作中的**传统与革新**是创造与否定的辩证统一，而且这个统一中的主要方面是创造。**颓废主义**的许多理论家所特有的关于否定就是目的本身的说教变成了假革新，它使艺术家的创作潜力日趋枯竭。在认识论方面，艺术创作是客观世界的生动反映，是对它的新视觉、新认识。这样一来，艺术创作也就成为艺术家个性的现实化。在真正的艺术中，主观的东西跟客观的东西并不矛盾，而是客观东西在作品中的折射的天然形式。那时，

自我表现也就是具有普遍意义的(人民的,阶级的)观念的表现、这些观念的总体的表现。艺术家想象力的自由奔放、视野的开阔、全面认识存在的渴望——这一切是创作的必不可少的组成部分。不过,为了创作出一件完美的艺术作品,还要求艺术家在选择生活材料时作到自我节制,注意力既要集中又要有选择性,头脑要十分有条理并且要用心。只有当作者通过有限的生活情境和自身经历的事实再现出合乎规律的和典型的东西时,作为**创作过程**之结果的完整艺术形象才会产生。艺术创作是对话式的,它与读者,观众、听众的共同创造有内在的联系,也就是说,跟对作为人们思想交流形式、交往手段(**艺术交往**)的艺术的感受有内在的联系。伟大艺术家的创作总是以精神上深入社会关系本质的深度和鲜明而丰富的情感著称。这也就使他们的作品成为全人类的文化财富。发扬世界经典作品的这些传统是社会主义艺术大师们创作的一个重要方面。艺术界知识分子的代表人物、作家、作曲家、艺术家、戏剧活动家靠的是艺术中的**人民性**与**党性**原则,他们的使命是丰富社会的精神生活,促进人民在思想上道德上的成长,创作从现实的多面性、矛盾性和壮丽来反映现实的、天才而真实的作品。我国社会中积累起来的停滞现象表现为降低对艺术创作的评价标准,这导致不少没有鲜明形象、质量不高的作品的问世。由于行政主管部门对纯创作过程毫无道理地横加干预,这种情况往往变得更加严重。现在,在包括文学与艺术在内的文化领域进行的改革,一方面要求提高艺术活动家对他们作品的思想-艺术方向的责任心,另方面又要求在艺术活动的所有领域、在所有的**艺术种类**中创造出真正的创作环境。

艺术创作的心理分析观念(*ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА*)见**弗洛伊德主义和艺术创作**。

艺术创作心理学(*ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА*)一方面,这是一般心理学的副学科,另一方面,这是美学和艺术学的副学科。一般心理学在研究艺术创作时,没有提出揭示艺术创作的特征是自己的特殊任务。一般心理学注意研究的与其说是艺术创作本身,倒不如说是作为更广义的创作活动的可能模式的创作中的艺术性。艺术创作心理学与此不同,它感兴趣的恰恰是艺术创作过程的心理方面的特

征。对这一过程进行审美分析的目的在于：理解心理学规律性进入创作过程的性质，这些规律性按不同方式表现在各个不同的艺术家的创作中，因个人的特点而异，但也有共性。艺术学研究的任务——揭示恰恰是**艺术中的创作个性**所特有的独一无二的心理特点，对于单个艺术家来说，这些特点是按不同方式表现在每一个具体的创作活动中的。不言而喻，美学也把个别纳入自己的考察范围，而艺术学则把一般纳入考察范围，但是，并非个别和一般相应地就在其中每一门科学的考察范围内占主导地位。艺术创作心理学和**艺术心理学**不是一个东西。艺术心理学的问题比艺术创作心理学更广泛。前者包括相当大的容量的问题，其中除了心理学问题以外还有社会-心理学问题，除了创作过程心理学以外，还有感受心理学。揭示艺术作品本身所包含的心理学和社会-心理学的内容，揭示艺术从心理方面影响人的精神生活和社会关系的整个领域，是艺术心理学的研究范围，艺术创作心理学与艺术心理学不同，它的对象并不是艺术活动的客观化结果，而是这一活动本身、创造艺术价值的过程本身，因而主要是主观方面。艺术创作心理学的研究范围包括复杂的难以捉摸的一系列问题，从**构思**产生和形成的各种不同的条件和原因开始，到构思应有尽有的变形，艺术家的个性特点等等。但是，艺术心理学和艺术创作心理学之间尽管有种种差别，它们仍然有有机的联系，第一，它们是主客观的统一，第二，它们有共同的需要——考察艺术感受这一共同创作行为的特点，艺术作品在文化中的历史生命等等。艺术心理学的对象——艺术作品的心理内容——比艺术创作心理学更便于考察，因为分析在这里依据的是艺术思想的物质化成果。虽然艺术创作心理学也着手研究客观资料(例如，艺术家本人关于自己的创作的言论和见解，作品的准备材料和处理方法——草案、草稿、草图、大纲、修改稿，“出自”观察者“方面”和目击者的证词等等)，这样的资料对它来讲是重要的，但还是不够的。艺术创作心理学的主要来源是艺术作品本身，在艺术作品中包含着理解体现构思的方法、理解从创作成果返回到成果的制造过程的可能性。在艺术创作的心理学机制中突出的是记忆、想象、自居作用等等，无意识占居特殊地位。这些机制决非仅仅对艺术创作来讲才是特殊的，它们在科学创作的过程中也起作用，但它们在这些领域的每一个领域所起作

用的方向是不同的。心理学机制也和广义上的创作的心理学问题完全一样，在科学和艺术中可以按一致和分歧的原则加以对比。艺术的心理学内容和艺术创作心理学——不是对心理科学公设的图解，很可能是审美概括的最重要来源。但是，心理科学的特点是有能力解决这些或那些问题并紧接着研究新问题，艺术创作心理学与心理科学不同，它的特点表现在：解决艺术作品中所研究的问题，从来都不是完全彻底的，在艺术内容中始终存在着要求重新理解的方面。大艺术家——始终是心理学家，但是特种心理学家。他的作品——始终是心理学问题。可以形象地说，他的作品中保存着一个“谜”，还需要破这个谜。

艺术创作自由 （*СВОБОДА ХУДОЖ ЕСТВЕ ННОГО ТВОРЧЕСТВА*） **艺术家**的创作**构思**在他职业活动过程中的自由实现，所规划的具有社会意义的思想-审美任务的具体表现。艺术创作自由要求通晓社会与艺术的发展规律、艺术劳动的规律；它被艺术家的**才华**、职业**技巧**、自觉的有目的的活动“物质化了”。在艺术创作自由中体现着艺术家的世界观原则、艺术观点、个人兴趣以及他在社会、人民面前对自己的艺术所担负的责任。艺术创作自由是美学的一个最为广泛的概念，它包括认识论的、社会的、政治的、思想的和艺术本身的方面。它反映下列各种关系中最本质的联系和规律性：艺术家与客观现实；艺术家与社会；艺术家与阶级斗争、革命、新世界的建设；艺术家与他劳动的“内在”条件（职业技巧、世界观、一般文化等）；艺术家与创作过程。艺术创作自由是一个最古老、最原始的美学概念（“创作自由”一词早在**柏拉图**的《法律篇》中就已经出现了）。这个概念的内容具有历史性。关于它，有丰富多采的见解（从贺拉斯《给皮索父子的信》开始），这是全世界哲学与美学思想的许多杰出代表人物深思熟虑的结果。艺术创作自由问题是个阶级的、意识形态的问题。对艺术家创作自由的理解在很大程度上取决于对人的自由、对自由与必然的相互关系的一般哲学见解。不正确地解释这种相互关系，就会或者变成唯意志论，或者变成宿命论：这或者是唯心主义地解释的艺术家的意志自由、完全的任意妄为、对创作的任何因果制约性的否定，或者是这样一种必然性，它被看作是艺术家对世界的依从、绝对地受世界摆布，看作是外在的强制、对任何意志自由的否定。唯意志论给艺术中的无政府状态和主观主义

提供广阔的场所；对生活的宿命论态度则扼杀艺术家的创作独立性，变成对“自然”的抄袭。前者发源于古典主观唯心主义，今天则表现在**存在主义**和**现象学美学**的理论中(**克尔恺郭尔**、**海德格尔**、**H.哈特曼**等人)；后者则表现在18世纪唯物主义者的机械论中，表现在**新托马斯主义**的美学中(Ж.马利丹、Э.日尔松)。但是现代资产阶级美学的旗帜是艺术活动的“绝对自由”。它被西方反动集团积极地用于攻击社会主义。马克思列宁主义的艺术创作自由理论既跟唯意志论相对立，也跟宿命论相对立。在文学与艺术领域，毫无疑问，必须保证艺术家的个人爱好、个人主动精神与想象力有自由发展的余地；在形式与内容方面，不应该有任何划一的格式，不应要求千篇一律，实行公式化，艺术事业应当是宽广的、多方面的。不过，资产阶级个人主义者关于绝对的艺术创作自由的口号则无非是一种伪善、“假招牌”。要知道，在资产阶级社会中，艺术家向例是依从于、有时是残酷无情地依从于资本的拥有者——用财物赞助学术与文艺事业的企业主(**米岑纳特现象**)、各种各样的监督官、出版商、电影制片厂厂主、画商等等，他们收买艺术家的劳动，“安排”他的艺术活动，并因而迫使他接受自己的思想与物质条件。正象列宁所强调指出的，主要之点在于：生活在社会中却要离开社会而自由根本是不可能的。在社会主义制度下不可能有这样的“自由”。而社会主义一旦把艺术家从资产阶级的商业关系和无政府主义的个人主义观点下解放出来，就会在他面前展现出表现艺术创作自由的广泛可能性——即自觉自愿地用自己的才华为千千万万劳动群众服务而不是为“几万上等人”服务的可能性。如果说资本主义的本性，依马克思看，是敌视艺术的，那末，社会主义的本性则是艺术发展的可靠支柱，它为艺术创作的进步开拓出广阔的前景。不过，这条道路上的障碍是那尚未得到清除的官僚主义、命令主义、不在行，这些东西往往成了对马克思列宁主义的艺术创作自由观的粗暴歪曲。现代对苏联社会进行的革命改造过程，正在扫除与社会主义格格不入的现象，其中包括文化领域的，同时也在进一步创造苏联艺术家顺利开展活动的条件并加以巩固。

艺术的非人道化（*ДЕГУМАНИЗАЦИЯ ИСКУССТВА*）

指**奥尔特加-伊-加塞特**在他的同名文章（1925）中当作科学术语使用的一个概念。奥尔特加所说的

艺术的非人道化的意思是指从艺术作品及其起审美作用的结构中消除一切他认为用**尼采**的术语来说属于“过分人道化”的东西，这一过程以要求在“生活本身的形式”中再现生活的一般人的感受方式为定向。真正的审美感受(不同于日常感受)的源泉，按照“艺术的非人道化”观念，不在于作品中再现了“什么”，而在于“怎样”再现，更确切些说，在于“什么”和“怎样”之间的冲突、脱节。按照奥尔特加的术语，这一事实也就是具有“新的”含义的先锋主义现代主义艺术，该艺术要求在利用“怎样”来克服“什么”的过程中取得最大限度的审美享受，“什么”是指取自生活的客体，而“怎样”则是艺术家的想象力，艺术家在自己的作品中抛开从审美上把握现实的一切“人道”的属性(即一般感知所能接受的东西)。艺术的非人道化的信徒们认为，只有少数“新艺术”的拥护者才能做到对现实的真正审美把握，这样，审美把握就变成活生生的现实生活彻底的非人道化，完全失去它的固有形态。审美和人道就处于对立的两极状态。诚然，奥尔特加的观念第一次反映了20世纪的先锋主义现代主义艺术的即使是决定性的步骤，但也还要求保留某些起始的、日常人道的现实的痕迹。无论“新艺术”本身，还是艺术非人道化观念的进一步发展都会导致这些痕迹从“审美现实”中完全消除。然而受艺术人道化理想鼓舞的、在资产阶级美学范围内对艺术非人道化观念的批判，不免带有过激性。与奥尔特加的观念中过分夸大的艺术**程式化**思想相反，往往无根据地提出艺术“无程式”的思想，虽然将艺术形象与艺术再现生活的形式等同起来，但这决不是艺术的特点。这种倾向在后现代主义艺术中占上风，但在它的基础上仍然出现了非人道化意向。**超级现实主义**正是这种艺术的非人道化的例证。

艺术的人民性（*НАРОДНОСТЬ ИСКУССТВА*）表现艺术创作和人民的相互关系总和的**美学范畴**。艺术的人民性问题有许多方面，其中主要方面如下：人民是艺术的主体和客体；在艺术中深刻地、贴切地反映人民利益；艺术在社会上和审美上为广大人民群众所喜闻乐见。人民是语言和文化的创造者、承受者、保存者，艺术过程和艺术的社会成果也只能在语言和文化的领域内实现。正是人民在自己的实践中创立并在历史的记忆中保存艺术的社会审美前提，因此，艺术形象的**程式化**、**造型表现手段**才成

为具有普遍意义的东西，才为不同时代的代表人物和人类文化学者所理解。艺术的人民本质直接表现在艺术发展的神话层次上(**神话学**、**神话**)，还表现在较晚时期的民间创作形式上，民间创作形式是从人民的观点来叙述人民，并且是为了人民而由人民创造出来的。启蒙学者(**维柯**、**赫尔德**、**龚布尔**等人)，是最先从理论上阐明艺术人民性范畴的一批人，他们正确地强调**职业艺术**同民间思维、**民间创作**的联系，这不是偶然的。职业艺术家从民间创作宝库中汲取了自己的形象体系。然而，艺术的人民性是一个具体历史的范畴，它的内容受社会历史的制约。在美学史上有时艺术的人民性的含义被理解得非常粗浅，“人民的”无非就是“普通老百姓的”。俄国的**革命民主主义美学**代表人物表明，对艺术的人民性的这种理解是无根据的，有毛病的。他们把“艺术的人民性”范畴同在艺术中反映人民生活的本质方面、同为人民的利益进行的斗争联系起来，从而使这一范畴具有社会的规定性。换句话说，艺术人民性的基本标准不在于描绘的对象。按照**别林斯基**的想法，为了使艺术具有人民性的品质，艺术责无旁贷地完全应当“使农夫和村妇、大胡子商人和小市民”成为自己描绘的对象，应当歌颂农民的粗毛料外衣和萨拉凡(民间妇女的无袖长衫)。另一点也是很重要的，要使人民的利益决定艺术家的生活立场和创作立场，决定他的审美观点，正如**杜勃罗留波夫**确切地指出的，要使艺术家善于体验一切为人民所具有的那种素朴的感情。由于人民表现为艺术作品的主要收件人、消费者(接受者)，艺术作品为人民群众所能接受这一点是艺术人民性的必不可少的条件，但是它要求不要使艺术作品的形象体系简单化，而要使形象体系与民间思维结构相一致。艺术人民性的思想同艺术的等级封闭性、精英性(**精英艺术**)相对立。在资产阶级社会，把艺术创作分成两半，一半是精英的，另一半是大众的(**大众文化**)——这是歪曲艺术的人民本质的表现之一。资产阶级的为大众搞的艺术越来越成为假人民艺术，大部分都是简单化的、庸俗化的作品代用品。在社会主义社会，艺术应当具有另一种性质。社会主义社会体现列宁的思想：艺术“应当深深地植根于广大劳动群众之中”，艺术“应当为这些群众所理解和喜爱”，“应当把这些群众的感情、思想和意志结合起来，使之升华”，努力创造必要的条件，使人民广泛掌握文化和艺术的崇高成就，帮助克服

把艺术活动分成精英活动和大众活动的现象。艺术的人民性和**艺术的党性**是融为一体的，它日益成为社会主义艺术的不可分割的原则。同时，社会认为艺术家的使命不在于跟着众人走，在一切方面始终紧跟着众人走，而在于走在前头，把**公众**的艺术感受力提高到新的水平，培养人民的崇高的审美趣味。

艺术的语言（*ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК*）见**艺术语言**。

艺术的综合（*СИНТЕЗ ИСКУССТВ*，希腊文*synthesis*——结合、联结）各种艺术的艺术手段与形象要素的有机统一，在这种统一体中体现出人从审美角度把握世界的广博能力。艺术的综合在完整的艺术形象或形象体系中实现出来，这些形象由统一的**构思**、**风格**、**表演**结合在一起，但却是根据不同的**艺术种类**的规律创造出来的。艺术的综合的发展跟企图在艺术中体现完美个性的理想有着历史上的联系，完美个性表现社会进步思想，表现创作天才的伟大与力量。在世界艺术史上形成了艺术综合的三种基本形式，取代了**民间艺术**的混淆不清和古代产生的、界线分明的艺术分类体系。**造型艺术的综合**，其基础是房屋类建筑物（楼房、建筑群等等），它们可以用**雕塑**、**绘画**、装饰艺术作品加以补充，这些艺术符合一定的艺术建筑处理方法。建筑组织外部空间。与建筑相结合的雕塑、绘画、装饰艺术组织内部空间（内部装饰），并帮助建立内部空间与外部环境之间、建筑物"被置于"其中的大自然与人"被置于"其中的房院（住宅、公园、庙宇）之间的生动的统一。被综合起来的艺术在这种情况下保持各自相对独立的形象意义。综合在这里是由于统一的构思与风格才得以达到的。这里不会出现那种通常叫作**综合艺术**的现象。中世纪的大教堂（兰斯大教堂、涅尔利河口圣母教堂）、17—18世纪的建筑群（凡尔赛、阿尔汉格尔斯科耶庄园）可以作为上述综合的例证。在现代，这种综合在所谓的"大型综合"的主张中得到发展，大型综合就是借助于建筑、**颜色**、巨幅画、**实用装饰艺术**来建设最符合人的和谐发展、人的肉体和精神需要的实物环境（**环境的审美安排**）。这一主张在苏联的建筑和**迪扎因**的试验中，以及在西方进步艺术家（勒科比西耶、Ф.莱热、О.尼梅尔、墨西哥的雕塑家）的实验中得到了实现。**戏剧中的艺术综合**，它在演员**表演**戏剧作品的过程中实现，这种作品由作家编写、由导演执

导，并使用**音乐**、布景、**哑剧**、**舞蹈**艺术等等。按照**布莱希特**的精确描述，在**戏剧**中“并不是一切都得由演员本人来做”，但是“任何东西都不能放在与演员的联系之外去做”。在这里，艺术的综合并不是通过不同艺术的机械“合并”、而是由于戏剧艺术本身的综合性质才达到的。戏剧作品生动内容的展示，导演、作曲家、艺术家构思的披露，是通过在演员表演过程中显示为演出编写的剧本、音乐中、由艺术家制作的布景和**服装**中所蕴含的艺术形象潜力来实现的。导演的作用在于帮助演员解决这个课题并保证演出的一致性。许多艺术理论家认为戏剧中的艺术综合是造就完整个性的强大手段，它能把观众带到舞台上所描绘的东西之外，在他心中唤起具有社会意义的情感与思想（**亚里士多德**、**布瓦洛**、**狄德罗**、**莱辛**、**斯坦尼斯拉夫斯基**），他们把作为综合艺术的戏剧的发展跟对社会的革命改造的思想联系起来（布莱希特、**梅耶霍德**）。**电影中的艺术综合**的特点是跟**电影艺术**与电影形象的特点的发展相联系的。在电影中，综合艺术形象第一次得到全面的发展。它在剪辑原则的基础上产生并在电影作品的复调音乐结构中得到体现。**剪辑**与**复调音乐**的原则正是在电影艺术中获得最充分的发展。在电影形象中，形态塑造、声音、颜色、空间上与时间上对现实的描绘融合在辩证的统一中，而不是融合“在互相伴随、彼此相近、‘被归拢来’、但又有自身独立性的种种艺术的某种‘演奏会’的形式中”（**爱森斯坦**）。19世纪末一20世纪初形成的一些美学理论或者以现代主义的创造新形式为方向，或者仅以探索新的表现手段为方向，在这些美学理论中，关于艺术综合的观念往往同对所谓**绝对艺术**的追求相联系。这时，艺术的综合或者被等同于创作神话化了象征艺术，似乎这种艺术能发现扎根于“绝对”之中的事物“原型”（如**谢林**当时所理解的那样），或者被等同于创作特殊类型的“乐剧”（“神秘剧”），它把所有艺术都结合起来（**瓦格纳**、A. H. 斯克里亚宾），或者被等同于某种“综合性的”绘画，它超越于所有的艺术（П.高庚），或者被等同于“非现实化和非人道化了的”**精英艺术**，其使命是体现绝对的审美价值（**尼采**、**奥尔特加-伊-加塞特**）。

艺术反映（*ОТРАЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ*）在艺术中把握现实的特殊形式。列宁的反映论揭示了如实地理解世界的一般规律性和方式，它是理解艺

术反映的本质和方法论基础。艺术中的反映过程，包括艺术家的思维（**艺术思维**）在内，受艺术活动的性质、把握世界的特殊精神-实践方式的制约。认识艺术中对生活的反映的性质，这早在古希腊罗马时代就开始尝试了。毕达哥拉斯学派，后来的**柏拉图**和**亚里士多德**，都肯定了**模拟**（模仿）是基本的审美原则和艺术的本质这一思想。在文艺复兴时代的美学论著中，在16—17世纪古典主义美学中，模仿自然界的主旋律响彻入云（**模仿论**）。在使模仿论观点的历史具体化的同时，也克服着论述艺术反映的片面倾向。例如，歌德否定了"把自然界和艺术混淆起来"的做法，反对贬低"真正艺术家"的主观创作积极性。**车尔尼雪夫斯基**在认识生活的具有社会意义的"内在内容"的过程中按新的方式提出关于艺术反映的社会意义问题，在艺术理论中巩固了现实的"再现"概念。具体历史地再现生活的原则在艺术文化中的确立，决定了在艺术中现实主义反映现实的深化（**现实主义**）。通过艺术中的艺术反映，实现了对人类普遍经验的理解和积累。艺术反映的本质因素，是对经验材料的创造性概括、对经验材料的审美再创造。艺术家所创造的世界，不是对生活的简单复制或重叠，而是特殊的艺术现实。德国哲学家Л.费尔巴哈提出了一个在这方面具有方法论意义的论点："艺术并不要求把它的作品当做**现实**"，这个论点转引自列宁的《哲学笔记》（《列宁全集》中文第2版第55卷第48页）。艺术偏离自然，偏离现实反映中的这一个，这种偏离包含在艺术的精神-实践性质中，因为艺术瞄准的是从有意义的世界前景中来把握世界。艺术反映预见到艺术创造者对被认识的客体的个人态度，艺术创造者的判断、感情、价值观点的表现。艺术家参与发现客观现实中存在的东西，这使艺术认识表现出高尚精神。艺术反映的特殊属性，是高度的审美选择性，是对可能和概率的判定。艺术概括的意义（**艺术抽象**）在于：选择本质的和合乎规律性的东西，揭示典型性格和典型环境，创造有价值意义的世界艺术图景。深入到社会存在的完整的经验过程中去，使艺术家可以捕捉到正在发展的现实的尚未被认识的潜在倾向，识破偶然性的假象，揭示出可能有的而且是应当有的东西。艺术家的发达的审美思维，更敏锐地抓住新事物的产生，更有效地深入到问题已经成熟的情况的本质中去。难怪对社会现象进行艺术概括和**典型化**的手法也在科学-理论的

社会认识中广泛加以利用。艺术在超前反映人的存在、在理解和**预示**未来方面拥有独一无二的经验。作为反映人的世界、反映人与世界的关系的领域，艺术是全面展示社会感性的集体经验、设计人的自我确认的新的可能性的有效方式。艺术反映的性质和方法决定形象地再现现实的类型，决定可信性和艺术程式化的程度。艺术反映的方式是在直接的艺术审美活动和文化发展的过程中制定出来的。社会主义艺术从质量上丰富了艺术反映的手法和形式，丰富了形象体系的审美潜能。

艺术方法（*МЕТОД ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ*） 见**艺术中的创作方法**。

艺术概括（*ОБОБЩЕНИЕ ХУДОЖЕС ТВЕННОЕ*） 见**艺术抽象，典型化，理想化**。

艺术构成学（*ТЕКТОНИКА*〔*архитектоника*〕，希腊文 *tektoniké*——建筑艺术） 通过建筑形式以艺术形象表现人类精神对物质惰性的胜利；根据建筑物的结构体系来组织建筑形象的合理结构。“艺术构成学”概念是由德国古希腊罗马史学家 K. 伯提格尔引进美学理论的（《古希腊人的艺术构成学》，1844）。古希腊古典柱式的艺术构成学表现为：靠建筑物所有**结构**成分之间**比例**的细微变化、从艺术上对梁-柱结构作详尽细致的安排。**哥特式**建筑中的艺术构成学是建筑物拱形骨架结构的艺术接合（巨大的支柱在视觉中变成了细笔杆，拱顶的边缘形成“没有重量的”花边似的图形）。文艺复兴的艺术构成学是从艺术上详尽研究制定墙壁的大段、小段和最小段的并列从属关系，在墙壁上向例是柱式骨架图形。**巴洛克式**的发展产生出艺术构成学的一个独特类型：同一些结构成分时而令人觉得是“往上长”，时而又让人感到是向下“冲”。古典主义恢复了古典艺术构成学，其形式非常有表现力（附加的装饰性回廊等）。19世纪折衷主义的美学学说破坏了艺术构成学的规则，这一点特别跟创作金属结构有关系。20世纪，由于骨架结构与吊挂式结构的发展，由于建筑风格的统一性的崩溃，“艺术构成学”概念失去自身的审美意义，并且不再被人使用。

艺术工业（*ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ*） 用工业方法生产成批的大量的艺术制品，这些制品既有实用的素质、又是审美的素质，是社会日常生活物质**文化**的重要部分。器皿、家具、织物、地毯、服装、靴鞋、

玩具、珠宝饰品等日常生活用品是艺术工业的领域。其中很多项就是艺术生产本身,并且可以归到**实用-装饰艺术**中去(例如,罗蒙诺索夫瓷器厂、杜廖沃瓷器厂、德米特罗夫瓷器厂的许多产品)。除了实用装饰艺术的方法外,在生产领域也越来越广泛地使用**迪扎因**的方法,**迪扎因**是一种新型创作活动,其目的就是创制大众消费品,特别是这样一些领域的如:电视机、收音机、电冰箱、吸尘器、照明灯具等等。随着**迪扎因**的发展,不仅轻工业产品、而是所有工业产品都有了取得艺术特征的倾向(**艺术性**)。不过,在传统上属于艺术工业的仅仅是这样的生产,它以创制艺术作品为最高目的,并用工业方法批量生产艺术上的典范之作。在历史上,艺术工业是在资本主义制度下发展机器生产时期在**艺术手工业**身旁出现的,这种情况带来的后果是产品审美素质的逐步降低,19世纪降到了临界点。为了纠正产品的毛病,早在手工工场阶段就已经把艺术专家请到生产中来,而随着**迪扎因**的产生,工业品艺术设计师也被请了过来。手工产品与机器产品之间的差距逐步得到克服。在我国经济进行深入改革和为提高产品质量进行斗争的现代条件下,审美因素在工业中的作用大大地提高了。

艺术观念 (*КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ*,来自拉丁文*conceptus*——思想,观念) 在艺术作品中对生活和生活问题的形象解释,某一部作品或艺术家的整个创作的具体的思想和审美方向。艺术观念既可以指作者的立场的直接而充分的表现,也可以指创作活动的客观结果,这种结果并不总是同艺术家的主观意图吻合的。在后一种含义上艺术观念总是比作者的主观观念更广阔、更丰富。即使在艺术家的主观意图同它在作品中客观化的性质之间看不出什么矛盾或不一致的情况下,上述一点也是很重要的。艺术观念所包含的不是思想的运动,而是已经显示出一定的思想方针的生活本身的运动。同对艺术观念的这种理解相关联的是对它的分割与分析性描述的困难。艺术形象是多义的,这就决定了任何重要的**艺术本文**的观念内容都有各种解释。与艺术作品在文化领域中的历史生命相适应,也在一定程度上取决于感受这一作品的**公众**的精神和文化水平,作品的艺术观念会突出它的不同方面,当然同时还保持着它所包含着的基本道德的和审美的方向。重要的是把艺术观念(它吸收了作品的全部丰富

的生命)同作品的思想涵义(它永远只是某种"提要",只是逻辑骨架)区分开来。与此同时,还要考虑到,思想涵义在作品的观念中的表现不仅可以是"隐蔽的",例如在И.С.屠格涅夫或А.П.契诃夫的创作中那样,也可以是突出清晰的,例如在**陀思妥耶夫斯基**、托马斯·曼或**布莱希特**笔下那样,这也是重要的。然而"赤裸裸地"支配着**人物**的思想正由于它的抽象性而受到作品的观念中提供的生活的丰富性的考验。艺术观念带有程序性质,在生动的形象之流中积蓄着丰富的内容。因此在所谓时间艺术中(例如在**文学**、**音乐**中),它的存在往往比在所谓空间艺术中更为明显,甚至更为"直观"。不过这种区别是相对的,而且仅仅是就本文的艺术程序性的形式而言:在文学中它是直接表现的,而在**绘画**中则是通过形象关系的动态间接表现的。况且艺术之分为时间的和空间的,这本身就带有相对的性质,在这里只是用来揭示不同艺术种类中艺术观念表现的特点。艺术观念贯穿于全部作品,同时也包含着它的某种意义上的侧重。艺术观念总是彼此密不可分地联系着的关于人、关于世界的观念。全部艺术史——从古至今——可以被看作是关于世界和人,关于人的使命、价值,关于人与最高社会历史理想相适应(或不相适应)的具体的形象审美的观念的历史。对艺术观念,既可以从其同作品本身的关系来考察(在这种情况下特别注意和珍视的是它的充分性、完善性、严整性等等),也可以从其同引起这部作品问世的客观现实的关系来考察。在后一种情况下,艺术观念是作为认识生活的工具、手段,作为生活的思想-审美表现而出现的。作品的观念决定着它在**艺术文化**史中的生命的性质以及它对公众的影响的程度。"在任何艺术作品中,不论作品是大是小,甚至是在最小的作品中,一切都归结为观念"(**歌德**)。

艺术和大众传播 (*ИСКУССТВО И МАССОВАЯ КОММУНИКАЦИЯ*,来自拉丁文*communico*——联系、交往) 大众传播手段——定期刊物、录音、电影、无线电广播、电视等的广泛使用,大大地改变了20世纪社会的艺术生活。这些手段能使那些从前根本无法接触艺术珍品的广大群众能够吸收世界文化的成就。这时,在印刷品和音像制品发行过程中,传统**艺术种类**(首先是**绘画**、**雕塑**、**戏剧**)的作品发生重大变化,失去一些重要的属性(完全是手工制作,演员和观众在剧场直接接触,等等)。艺术作品

发挥功能的新因素是参与另外一种传播情势，这一情势不仅影响对艺术作品的理解，而且还影响它的内在结构。大众传播手段的根本特点是包括广泛而分散的各种人，反复面向同一些观众。在此基础上产生了叙事小说的特殊形式（连续长篇小说、电视和无线电广播系列片，等等）。艺术的通俗**体裁**优先得到发展（**喜剧**、惊险体裁、音乐片、**情节剧**）。通过艺术在大众传播系统中发挥功能的实例明显地表现出报刊和广播节目中艺术和非艺术、生产和复制的辩证法。在文学和视听创作形式中，在新的和传统的艺术种类之间，在纪实因素和情节因素之间相互作用加强了。在复制过程中和在传播特点的影响下，产生了特殊的“中介的”文化现象：从连环画、“摄影小说”到电视剧、无线电广播剧、新型音乐歌舞节目，把文学作品搬上银幕和改编成广播剧，以及关于不同艺术家的创作、博物馆（**艺术博物馆**）或**造型艺术**展览的广播节目，等等。在新的技术手段的基础上产生了屏幕艺术的综合体（电影、电视、录像），它们具有各种表现手段的特殊的总合：描绘运动，通过缩绘和缩尺再现实在的视觉形象，**剪辑**，把视觉和听觉（发出音的词、噪音、音乐）序列结合起来的方式。还产生了各种电影创作：故事片、纪录片、科普片和**动画片**。创造和传播影视作品的个别形式还有自己的特点：电影院和放映设备系统、电视广播、录音。如果说在电影剧目中占主要地位的是大型故事片，那么在电视中流行的是系列片和短片，它们也占电视片的大部分。影视艺术在审美方面继承和发展了传统创作形式所具有的艺术探索。难怪在早期的电影史中把电影称为“看得见的文学”和“活动的绘画”。屏幕从各方面扩大了艺术的表现手法：从摄像的可靠性到动画片的公开的实验性，因为动画片是由创造和再现音、像的各种技术方法组合成的。组织声像系列的电子方法，听视综合装置（**联觉**）越来越得到广泛地运用。新的大众传播手段揭示的大量传播艺术文化的能力在不同社会制度条件下得到不同的运用。如果说在社会主义制度下，指导原则是人人都可享受本国的和世界的文化的最高成就，是艺术的人民性，那么在资本主义社会则是为了统治阶级的利益冒充大众意识的**大众文化**得到了发展。正因为这样，用大众传播手段掌握和传播艺术文化，并以此为基础形成创作，首先是影视创作的新形式已成为社会进步力量同反动力量进行尖锐的意识形态斗争的

场所。

艺术和道德（*ИСКУССТВО И МОРАЛЬ*） 人的社会意识和精神实践活动的两种形态，它们紧密地相互联系和相互作用。它们相互作用的基础是社会生活现象中**审美**与**伦理**的统一。从历史-审美方面可以指出对艺术和道德问题的三种观点：1.劝善的观点，这种观点在艺术创作服从道德目的和任务的范围内确立两种形式的统一（**柏拉图**、基督教美学、**卢梭**、**托尔斯泰**等）；2.非道德的观点，这种观点把两种形态对立起来，使道德同艺术“隔离”，直至为现代资产阶级艺术中的**唯美主义**和非道德倾向辩护。3.艺术和道德统一的观点，这种观点认为艺术是“道德的审美学校”（**赫尔岑**），并确认美学原则的道德意义（**亚里士多德**、A.沙夫茨伯里、**席勒**、**黑格尔**、俄国革命民主主义者等）。马克思列宁主义美学认为，真正的艺术和真正的道德的目的最终是一致的，这已为建立在生活真实性、高度**思想性**和**艺术性**原则上的现实主义的艺术（**现实主义**）实践所证明。在艺术和道德之间产生冲突的原因不在于艺术的本性，而在于其主要对象——社会的人生存和发展的现实历史条件（不论是艺术，还是道德都同样可以称之为“人学”）。艺术并不是单义地反映这些条件（特别是在阶级对抗社会），往往站在极端的立场上，例如，唯道德论或唯美主义。艺术和道德的相互联系更明显地表现在一些道德伦理问题的提法上（善和恶，利益和义务的冲突，生活、幸福、爱情的意义等），对这些问题艺术是用审美的方式，即用艺术形式和艺术手段解决的。艺术在反映现实的道德经验时，确认和“宣传”社会的道德理想，并且向前看，对现行道德的实际内容和生命力进行实验和检验。艺术是追求高尚的人性和社会的人全面揭示自己的创造力和能力的需要的表现，它与道德一样，还用自己的手段发挥预测功能、“预见”作用（**艺术中的预示**）。艺术的道德影响力既不能夸大，也不能缩小和低估。正如亚里士多德指出的那样，它还不具有变恶为善和把坏人变成好人的能力。为了用崇高的道德情感理解艺术，人必须能在一定程度上正确评价作品人物的思想和行动的心地善良的形象及其道德倾向。由于没有考虑到这一重要情况，过去和现在都往往毫无根据地把伤风败俗的全部责任和“罪过”归咎于艺术，而这首先应由社会现实和活生生的社会实践负责。艺术对人的道德影响是通过两种方式实现的：道德行为的

榜样(正面的、反面的)和艺术作品引起的，激发人反思(思考、自我评价)的审美感受的力量。在艺术中，交流和表达情感的方式可能是不同的——直接的和间接的(好像是情绪符号的更替)，但审美感受的道德意义和价值是通过接受者的一定的道德状态表现出来的。在艺术的影响下产生的这一状态的本质和特点有时用亚里士多德的术语**净化**来说明。审美感受“廓清”道德情感，但此时它亦然是它自身。审美感受由于变得明朗、高尚而完全控制了人，并具有多方面的感化作用，给理性、情感和意志提供了营养。审美感受的感染力并不因停止同艺术作品的直接接触而消逝，相反仅仅是开始，深入人的道德存在的深处，在这里慢慢地、不知不觉地、“隐秘”地继续已经开始的工作，触及人的生命活动的所有领域，影响动机、动因、价值定向，因而还影响行为和整个人的个性。促进劳动人民的道德教育是苏联艺术的一项重要任务，这一任务只有在下述情况下才能实现，即真实地、高度艺术性地反映社会主义的现实，热忱而鲜明地揭示新鲜事物、先进事物，无情揭露一切妨碍社会前进的东西。

艺术和技术（*ИСКУССТВО И ТЕХНИКА*，来自希腊文*tèchnè*——技艺、技巧） 艺术和技术在其历史发展中反映了社会的物质文化和艺术文化的相互联系。在古希腊美学中“*techne*”这一概念同时表示技艺、本领、技巧，以及生产、制品等含义。艺术和技术是创造性地改造周围环境的两种不同的、相互补充的形式，这是人和技术在统一的工艺过程中结合在一起的劳动发展阶段所具有的特点。随着劳动分为局部功能和操作以及劳动产品对其生产者的日益异化，技术就同艺术分离，它们在全能创造型的个别人物(自然规律的第一个发现者、发明家、艺术家，同时又是设计家)的活动中重新结合只是例外。**列奥纳多·达·芬奇**就是文艺复兴时期这种个人的光辉范例。在近代，特别是在20世纪科学技术革命时期，艺术和技术又重新在启发和创造的基础上接近。在美学中强调技术形式的合理性、合目的性。出现了由科学技术革命产生的审美活动的新样式——**迪扎因**及其理论——**技术美学**。而且对艺术和技术的关系的解释取决于对其本质的理解：这一解释徘徊于两个极端之间，一个是夸大技术的能力和单纯技术观点美学中的**大都市主义**，另一个是坚决摈弃技术世界，似乎技术世界一开始就是冷酷的，同人的世

界和艺术领域相对立的。在马克思列宁主义美学中，艺术和技术是以艺术形象的方式认识和改造周围环境的辩证统一，是人的劳动对象化所必需的手段的总和。既然技术离开人和社会就不能产生和存在，艺术就在其发展过程中通过艺术形象反映它们的相互关系，从审美上和社会上决定它们在每一具体情况下的全人类的和人道主义的因素，告诫丧失这一因素的危险。艺术的这一作用在现代条件下正在加强：科学技术革命的规模不断扩大，在社会中发生一些革命的社会变化，解决人类在现代条件下面临的一些全球问题(保护受到世界热核战争威胁的地球文明,克服生态危机,防止技术的自发发展产生的消极后果)。艺术和技术联系的另一方面是形成和完善艺术本身和艺术创作的技术潜力。随着技术的发展,**建筑**、塑造艺术、**音乐**等等的形象结构和物质能力也发生变化。事实的技术积累及其系统化并用电子计算机处理,许多艺术作品可以通过印刷和录音录像复制，这大大地影响了整个艺术文化的结构和发展，提高了所复制的艺术作品的社会审美意义的标准和人民的审美理想和趣味的标准。在科学技术革命过程中出现了新的艺术种类：**摄影艺术**、电影、电视、电子音乐等，使人的情绪世界更加丰富和复杂。"技术"这一术语往往用于表征各种人类活动的技能和手段，也可以表示艺术作品的作者和表演者的个人能力、**技巧**,他们拥有各种手段——从最简单的，到技术上非常复杂的，或巧妙地利用自己的实际能力，完美地控制自己的身体。例如,我们常说**绘画**技术,音乐家、演员、舞蹈家的表演艺术的技术,等等。同时，艺术作为高级技巧在广义上可以看作是个别要素在运动中(**运动美学**)、生产活动中(**生产美学**)和人类劳动的其他形式中的完美的技术表演。这在很大程度上同艺术相近似，特别是在进行个人的创造性的技巧竞赛的条件下，这种竞赛有时具有真正的表演性质，引起同对本来意义上的艺术的理解所产生的感受相近似的审美感受（最明显的例子是艺术体操和花样滑冰的体育竞赛，它们就其本性来说与各种表演艺术相通)。

艺术和科学 (*ИСКУССТВО И НАУКА*) 人把握世界的两种方式，它们在整个文明史上相互联系、相互作用。艺术和科学在都是反映和认识现实这一点上而接近,但就其渊源、对象、反映世界的方式、心理机制、社会功能和发展规律来说，它们又有区别。正因为艺

术和科学之间的相互关系复杂而多变，所以对它们的联系和差异的理论思考是极其自相矛盾的：有的人把它们实际上等同起来，认为它们的区别仅仅在于科学的认识形式是抽象的，而艺术的认识形式是画面形象的(**黑格尔**、**赫尔岑**和苏联美学中从认识论上解释艺术的代表)；有的人把它们绝对地对立起来(**浪漫主义**、20世纪美学中的主观唯心主义和形式主义派别、P.加罗蒂及其相近的美学理论家)。**马克思**辩证地解决了这一问题，区分出人把握世界的两种方式：理论的和实践精神的，同前者有关的是科学认识，同后者有关的是从**神话**、艺术、宗教上反映现实(参见《马克思恩格斯全集》第46卷上册，第39页)。实际上，如果说艺术创作产生于主客体不分，思维、感受和想像混杂在一起的原始人的神话意识，那么科学则产生于劳动实践，在这一实践中又产生了认识自然界的客观规律性的需要和满足这一需要的把客观同主观分开的抽象能力。因而，如果说科学认识的对象是客观实在，而反映这一实在的客观真理是这一认识的产物，那么艺术把握的对象则是同主体的精神生活紧密联系在一起的客观世界，即价值世界。假若解决科学任务要求把思维的抽象逻辑操作同幻想和心理的情绪感受分开，那么艺术对价值世界的认识定向只有通过思维的完整而没有分化的感受行为(幻想化)才能实现。艺术地把握世界是通过形象思维(**艺术思维**)实现的，而科学地把握世界是通过抽象的、概念逻辑思维实现的，因而应把艺术和科学的关系理解为相互补充的关系，而不是同一类的，仅有外在差别的反映形式的联系。如果说科学的功能是以它获得的知识为中介先完善物质生产，而后再完善社会组织活动和个体的社会化过程，则艺术的主要功能是有目的地扩大人的生活经验，并用艺术创造的“艺术实在”中的个人的幻想生活经验予以补充，通过这种方式从人的多方面的整体性上(世界观的、道德的、文明政治的、审美方面的内容)培养、发展和完善人的精神世界。所以有这些差别，是因为科学的本性是纯认识的，而艺术则把认识纳入它对现实的审美关系的多方面的结构之中(认识的、评价的、创造的、游戏的)。最后，如果说科学和技术一样，经过了由比较低的阶段向比较高级阶段的发展，那么在艺术史上正如马克思所指出的那样(参见《马克思恩格斯全集》第46卷上册第48—49页)起作用的是另一些规律，这些规律产生于对世界

的认识和价值思考的联结点上。因此，每一时代的艺术在以后的岁月里仍有生命力，正是因为它的不可重复性而具有不可估量的价值。艺术史上的进步不是绝对的，而是相对的，因为在其发展的每一新阶段所取得的成就都是非常矛盾地同不可弥补的损失联系在一起。艺术和科学的相互关系在历史上是经常变化的，并受文化的制约：它们同**艺术和宗教**的联系成反比，直接决定于科学在文化中的权威和科学在社会发展中所起的作用。这就是为什么在19—20世纪的艺术文化中这些联系非常相近，而且是多方面的。有理由认为，艺术和科学的相互关系将来会进一步扩大和加深。同时，艺术和科学的联系既决定于科学知识不同领域的特点，也决定于**艺术种类**的特点。艺术文学，即使用同科学一样的手段的语言艺术同科学的联系比同**音乐**的联系更密切，而在**建筑**那里又比雕塑更相近。另一方面，社会科学、人文科学同艺术的关系比自然科学和技术科学更密切，因为艺术认识的主要对象是社会中的人、人的关系和人的生活。总的来看，可以认为艺术和科学的相互关系对它们二者来说都是有益的，当然，如果它们不压抑艺术把握和科学认识现实的特殊规律的话。

艺术和劳动（*ИСКУССТВО И ТРУД*） 人们的有目的的物质-实践活动和精神活动的统一体的两个方面。劳动本身也包括艺术中的创造活动，而艺术又来源于人们的劳动、创造活动。最早的人类建筑物、**服装**、器具、劳动工具作为物质文明史不可分割的一部分也是体现了文明初期人们的审美观念的古代艺术文献。以劳动的**节奏**为基础产生了最初的音乐和舞蹈作品。而原始人为了迷信的目的，为了组织狩猎、耕作等集体活动所创造的动植物界的形象一开始就有艺术所具有的明显的艺术形象的内容。甚至像英国的索尔兹伯里史前巨石柱这样的被认为是具有天文学用途的古代建筑物，尽管是含混不清的东西，但仍对人们的审美知觉产生强烈的影响。由于劳动分工和劳动结果对生产者的异化，艺术和劳动便分道扬镳。把劳动变成机械的、不自由的东西就使其失去创造性的，其中包括审美的因素，而劳动者的个性则被划一和消灭了。在劳动的历史发展过程中，在由社会的、科学的和技术的进步（这一进步使劳动成为直接的社会劳动）引起的劳动的革命性变化过程中，劳动的全人类意义和审美意义加强了。这

样的劳动可以上升到自由创造的水平，并根据艺术标准来评价。劳动自古以来就是艺术描写的主题。各种各样的劳动样式及其结果从古代的图画、浮雕、舞蹈开始反复出现在艺术中，并通过**神话和史诗**记载下来。尽管在这些艺术种类中劳动是一种实用的活动，但借助于专门的艺术手段把劳动的内在节奏，**构思和表演**的一致，运动的**美**，劳动成果的完美突出和理想化了。虽然艺术从来没有反对过劳动，但在艺术中还有许多劳动非人道化，社会非正义，对不自由的劳动的抗议的证明。诚然，在阶级对抗的社会中，艺术往往用于为寄生生活辩护，歪曲从事生产劳动的人民的形象，把劳动人民同“上等社会”的代表对立起来，这些代表的活动要求特殊的习惯和遵守礼仪，因而纯粹是非生产劳动。这种对劳动的反美学观点是为统治阶级利益服务的，制定了自己的符号形式、**象征**、价值体系，以歪曲和夸大的形式利用人所具有的以情绪和形象感知周围世界的能力。在从启蒙时代开始的以往的思想家的理论中，对各种基本的创造性的、生产劳动（主要是各种最简单的、手工业形式的劳动）的兴趣，是由“自然”人复兴和社会和谐的思想引起的。在20世纪，对劳动的美学研究是**技术美学**、**迪扎因**理论的组成部分。现代艺术作为一种特殊的创造活动是一种职业性的劳动，要求进行专门的训练、劳动分工、相应的物质手段及其实现的条件。尽管有创造力的个人在艺术中起很大的作用（**艺术中的个性**），但艺术中的劳动活动是集体性的，并取决于艺术的种类、社会和经济关系，创造艺术作品时和把它们交给（传播）观众、听众和读者时的技术上的复杂性。艺术的发展产生了生产和为其服务的劳动活动的一系列部门（建设了剧院和电影院、博物馆、发展了印刷生产、电影和摄影技术，制造了乐器，改进了电视和无线电广播，等等）。但是劳动在艺术领域的始终不变的主要标准是艺术的最高目的，即审美地、艺术形象地反映现实。

艺术和游戏（*ИСКУССТВО И ИГРА*）尽管早在古代就知道游戏在生活和艺术中的意义，但艺术和游戏的哲学理论问题只是在18世纪后半叶才由**康德**和**席勒**提出来。他们认为表现为自由活动的游戏是与艺术活动同出一源的。康德把艺术看作是“精神借以嬉戏的外观”，通过这一外观揭示真理，获得享受。他认为趣味判断（**审美判断**）是认识能力的自由游戏。席勒认为游戏是艺术的源泉。

在19世纪后半叶，艺术和游戏的相互关系得到实证的解释(**斯宾塞**、K.格鲁斯、Э.格罗塞)，在这一解释中，游戏被理解为已为动物所具有的准备活动，因而是艺术和劳动的基础。**普列汉诺夫**虽然指出在社会生活中劳动先于游戏，但并没有怀疑艺术和游戏的联系。按照他的意见，游戏不是无谓的开心，而是"把不同的世代联系起来，并把文化成果代代相传的纽带之一。"对艺术和游戏问题的理论兴趣在20世纪由于文明的命运问题而提高了。在**赫伊津哈**写的《人是游戏者，论文明起源于游戏》一书中(1938年)，游戏是评价各种文化现象，其中包括就其本性来说与游戏同源的艺术的特殊标准。而在Г.盖塞写的《玩玻璃球》的小说中对把高级的精神珍品变为游戏的正确性表示怀疑，尽管这个游戏是精神上的、美的。游戏是儿童的主要活动及其尔后发展的基础，因为在游戏中他们获得了有关在社会中生活的初步的经验知识，发展了未来的活动所必需的体力的和精神的力量和能力。游戏的本质在儿童游戏中表现得最充分。"在游戏中儿童创造虚构的情景"(**维戈茨基**)，发挥自己的创造想像力。儿童对游戏活动的现实似信非信，他们进行这种活动不是强制的，从游戏过程本身得到无私的满足。游戏还是一所进行交往的学校。随着孩子们年龄的增长，卷筒游戏变成有一定规则的暗号游戏，然后变成其他种类的活动——体育运动、"实用游戏"、艺术。游戏转变为其他种类的活动时就赋予这些活动以游戏的因素。游戏和艺术之间所以有内在联系，是因为游戏本身就是一个审美现象。儿童通过游戏参与艺术并不是偶然的。儿童的造型、文学、音乐、戏剧活动的产生都同游戏有关。儿童的艺术创造的特殊性在于这个游戏是艺术，是通过游戏向艺术的运动。艺术虽然不同于游戏，但就其本性来说具有游戏的成分，反映世界，其中包括游戏的世界——儿童游戏、民间游戏以及仪式、**节日**、**狂欢**、**运动(运动美学)**、**杂技**的游戏因素，等等。在艺术中，游戏的因素表现在各种艺术创作所具有的再现能力上，尤其是演员和音乐家的表演上。在艺术作品的结构中也像在游戏中一样，这样一些对立面辩证地结合在一起，如现实的和臆想的，有条件的和无条件的，创造的自由和限制这一自由的规则——"**艺术语言**"。**幽默**感之所以同游戏相类似，是因为它暴露了现实存在的非严肃性，嘲笑了实在的虚构性和虚构的实在性。**嘲讽**也是这样，在这里好像"假

装"正经，故作姿态。在审美感受过程中，在人的各种精神能力之间产生复杂的运动和变化，产生一种能引起无私享受的"游戏"。艺术创作本身就可能是游戏的对象（赛诗活动、沙拉德字谜等）艺术-游戏可以表现为**形式主义**的范例，如果游戏成为自我价值，也可以具有艺术实验的意义。但是，艺术不应该变成游戏。它根本不能归结为游戏，它是劳动的结果。正如**马克思**谈到作曲家创作时所说的那样，它是"非常严肃的事业，是高度的紧张状态。"把艺术归结为游戏可能是把艺术主观化的途径之一。同时，艺术就其特殊的本质来说虽然不是游戏，但毫无疑问具有游戏的一面。这一方面能决定创造活动的心理准备（艺术的启发功能），缓和心理的紧张程度，是消遣、休息的手段，是审美的和艺术的享受的源泉。艺术的游戏方面在审美感知过程中能通过游戏引起对人的精神力量的审美快感，因而有助于全面发展的个人的形成。

艺术和哲学（*ИСКУССТВО И ФИЛОСОФИЯ*）就其所实现的认识的特殊性质的特征来说，是两种可以比较的精神活动。与研究专门区分出来的现实界的局部方面的科学学科不同，哲学提出作为整体的世界问题，而艺术旨在通过形象的整体性、**和谐**的审美现象来反映世界的整体性。艺术虚构旨在克服事实的偶然性，以便弄清必然的深刻的联系，**亚里士多德**强调诗学比史学更富有哲理性时，就指的是这一点。艺术和哲学可以互为直接动力，这只要指出下述情况就足够了：一方面是赫拉克利特或**柏拉图**的艺术比喻的启发作用，另一方面是佛教和禅宗对宋朝的中国绘画，基督教的柏拉图主义对拜占庭、俄罗斯的圣像画术，对像卢克莱修或但丁这样一些诗人的世界哲学形象通俗化的影响。**瓦格纳**的音乐曾受**施本格勒**的影响，又对早期的**尼采**产生过影响。往往在一个人身上同时集中了艺术家的天才和哲学才能（**列奥纳多·达·芬奇**、**歌德**、A.H.斯克里亚宾）。但是，特别重要的并不是艺术和哲学这两条线相交的这些情况。艺术创作通过自己特有的途径，按照解决自身问题的进程达到"哲理性"。Π.塞尚虽然对哲学没有任何兴趣，但他的绘画比那些图解哲学思想和学说的许多艺术家，例如德国新浪漫主义者的绘画更富有哲学意义。普希金诗歌的质朴比Π.瓦莱里诗歌的故作"理性"姿态有更丰富的内容。艺术越具有"哲理性"，就越具有艺术性，即更加忠

实于艺术的本质。另一方面，在哲学中同审美和谐相近似的思想美并不取决于外在地使用借自艺术的手法，并可能在亚里士多德、笛卡尔或**康德**这样一些冷静的思想家那里出现。哲学反思(自我认识)到处都是从觉察到哲学接近诗学和**音乐**的地方开始，而且希腊人称之为“音乐的”**艺术种类**是确定传统的前哲学“智慧”的普通方法(例如，古代中国的儒家收集诗歌并加以规范化)。柏拉图在对话《斐多篇》中，认为哲学是最伟大的音乐艺术，而对**造型艺术**开始时持不太尊敬的态度。只是在晚期作家(西塞罗、金口迪安、**普罗提诺**)那里，才把菲狄亚斯看作不是根据模特儿的经验印象，而是按照最高的直觉创作了宙斯塑像的艺术家(这一主题对文艺复兴时期的美学产生重大影响)。文艺复兴赋予造型艺术以崇高的地位：**绘画**和**雕塑**不再被看作是“机械的艺术”，成为哲学思辨的不同种类。通过**谢林**的哲学体系反映出来的所谓浪漫主义者的泛唯美主义认为，艺术是最完美的认识。相反，在黑格尔那里，艺术是绝对精神最终复归自身的不完善的预先步骤，复归的工具只能是哲学。在尼采那里以颓废派为标志向浪漫主义思想复归，尼采用艺术家的“谎言”确立生命的本能高于似乎是作为生命否定的哲学真理。20世纪的**现代主义美**学看上去是恢复古代对艺术和哲学(或前哲学和前科学“智慧”)统一的信仰，而实际上却使信仰更加空虚，艺术主张把随意的有序原则（**立体主义**把实物几何化，十二音制——音乐的十二音体系）同存在的混沌状态对立起来，以此填补哲学的空缺，因为只有哲学才能在世界中看到有机的有序性。只有现实主义的观点（**现实主义**）才能正确地反映艺术同哲学的关系，现实主义虽然承认艺术的认识功能，但并不脱离形式把艺术中的“哲学观点”同艺术的内容庸俗地等同起来。**形式主义**干脆把艺术同哲学的关系问题作为一个虚假的问题予以取消，对这样的形式主义只有在探索**艺术中的内容与形式**统一的哲学含义的道路上才能克服。

艺术和政治（*ИСКУССТВО И ПОЛИТИКА*，来自希腊文*politika*——国家的或社会的事务）

在艺术和政治之间存在着形形色色的、复杂的、矛盾的联系，因为政治作为一种活动表现了阶级、民族和其他社会共同体之间的关系和他们之参加国家事务。艺术捍卫某些世界观理想，直接或间接地反映具体历史时代的社会过程，因而影响不同的政治力量的斗争，并参予政

治。这个过程具有间接的性质，并通过**艺术家**从社会中吸取的和体现在他们创作的艺术作品中的思想表现出来。艺术同政治的联系非常明显地表现在它的**党性**中。进步的艺术通常再现了鼓舞先进的社会阶层的思想财富。艺术也可能维护腐朽的社会思想，以此支持保守的、反动的阶级的政治。同时艺术还有能力克服现有的政治意识，超越直接的政治激情的范围，表现深刻的人的价值。超越具体形态的政治的界限，往往是探索另外一些与在占统治地位的社会阶级推行的政治中表现出来的东西相对立的理想的方法。在现代，当核毁灭的危险威胁着人类的时候，捍卫全人类的价值，其中包括用艺术手段已成为最重要的政治问题。思想政治倾向可以通过艺术公开地、大张旗鼓地表现出来，但也往往是伪装地，通过创作者的尚不分明的好恶感的形式表现出来。有时一些艺术家，特别是在自己的作品中提出一些重大的生命攸关的问题的作家，再现了时代的政治信念。恩格斯写道："悲剧之父埃斯库罗斯和喜剧之父阿里斯托芬都是有强烈倾向的诗人，但丁和塞万提斯也不逊色；而席勒的《阴谋与爱情》的主要价值就在于它是德国第一部有政治倾向的戏剧。现代的那些写出优秀小说的俄国人和挪威人全是有倾向的作家"（《马克思恩格斯全集》第36卷，第385页）。使作品的人物成为时代的传播者并反映时代要求——这种愿望非常明显地表现在**席勒**、**伏尔泰**、Г.菲尔丁、П.博马舍、Д.И.冯维辛的创作中，在20世纪则表现在**马雅可夫斯基**、**布莱希特**的创作中（**倾向性**）。但是，艺术与政治之间的联系的矛盾性表现在，艺术作品的"过多的政治参与性"和诱惑性往往会降低其艺术价值，特别是当政治观念在艺术作品中直接地，不是通过形象的内容表现出来时。自觉地、故意地把艺术政治化，往往同忽视艺术创作的特点联系在一起，这是庸俗社会学的特征。庸俗社会学是左倾流派的根源、这些流派产生于革命后最初年代的苏联艺术中，把全部以往的文化都作为统治阶级利益的表现者加以抛弃（无产阶级文化派）。在现代资产阶级美学中，萨特提出了简单化的"诱导"文学的思想。一些左倾激进思想家根据**阿多诺**的某些政治形式的革命批判功能的思想提出用艺术或美学代替具有镇压倾向的政治的论点。与此同时，许多资产阶级的艺术"非政治化"的思想还宣传艺术创作的自我价值、独立性和不依政治、社会条件和要求为转移。政治就其本

身来说试图通过政治宣言、世界观纲领、社会设制等其他手段来影响艺术，提出具体要求，以此使艺术去解决某些政治任务。例如，社会主义的艺术在苏维埃国家的教育活动中起重要作用。依社会条件和意识形态倾向性，社会的政治设制对艺术的命运既可能产生好的、积极的影响，也可能产生消极的影响。例如，现代帝国主义为了使**大众文化**适应意识形态的目的不仅贬低其思想道德潜力（通过艺术宣传种族主义、军国主义、残忍、暴力的思想），而且还贬低其审美价值（旨在创造一些适应平庸趣味的公式化的作品）。相反，在社会主义条件下，党对艺术的态度是，除对其施加一定的影响外，还为其发展创造真正的创造性的条件。以行政官僚手段对艺术创作施加影响，以毫无根据地干预纯艺术创作过程的方式代替对艺术创作的思想领导，这种情况在我们国家处于停滞时期时屡有发生，破坏了我们对艺术创作的态度，产生了一些灰色的，见风使舵、阿谀奉承的作品。艺术为了自己的目的广泛使用不同时代的艺术的审美观念和艺术形象，并赋予它们以思想政治意义。马克思指出，"……在这种革命危机时代，他们战战兢兢地请出亡灵来给他们以帮助，借用他们的名字、战斗口号和衣服，以便穿着这种久受崇敬的服装，用这种借来的语言，演出世界历史的新场面"（《马克思恩格斯全集》第8卷第121页）。例如，在法国大革命时期，古代的，特别是古罗马的艺术形象广为流传。这种借用也发生在其他时代。"第三帝国"时代的法西斯主义政治家们为了迎合他们的反人道主义的社会神话学曾利用过**瓦格纳**和贝多芬的创作。马列主义经典作家对艺术和政治的相互关系问题进行了全面的考察，特别是在列宁的《党的组织和党的出版物》（1905年）、《论无产阶级文化》（1920年）等其他著作中。

艺术和宗教（*ИСКУССТВО И РЕЛИГИЯ*，来自拉丁文 *religio*——笃信上帝、圣物、崇拜的对象） 历史上产生的、长时间在紧密的相互联系中发展的社会意识形态。费尔巴哈已经发现它们的差别："艺术并不把自己的作品当做某种实际上存在的东西，即借以创造艺术的东西；而宗教却把虚构物当做现实物"。宗教的特点是信仰超自然的客体，崇尚和膜拜它，并有一套完善的宗教活动仪式；艺术的特点是通过艺术形象反映和表现现实界。艺术和宗教在文化史上所以有这样密切的联系，是因为它们有一系列共同点。马克思认为，艺术和宗

教属于以"实践精神"的方式把握世界的领域；艺术和宗教是人对现实的价值关系的表现；它们对对比、非逻辑和悖论的原则（宗教中的自相矛盾、奇迹，艺术中的审美对立）的依靠比形式逻辑多，对形象-符号思想的依靠比概念思维多；因而它们首先面向人的心理的感性-情绪和外意识方面；在艺术和宗教中主观因素起重要作用。情绪感受、**净化**、精神上的享受通常在感知艺术作品和进行宗教仪式（祭祀、祈祷、神秘的入神状态）时产生和进行，只是在第一种情况下它们就其本身，就其现实内容来说才有意义，而在第二种情况下是作为同虚幻的、超自然的世界交往的符号理解的。由于这些共同点，艺术和宗教的因素在古代的混合的神话意识（**神话**）结构中紧密地交织在一起。在社会发展的原始公社时期，艺术没有独立的地位，在文化中，其中包括在原始崇拜和宗教仪式中只有功利-实用的功能。宗教仪式实际上始终建立在艺术-审美的基础上，伴随着有节奏的舞蹈、歌唱、音乐，具有戏剧成分。宗教仪式的艺术成分的审美感染力是作为超自然的力量对人的作用，作为同崇拜对象的精神接触接受的。由于世界性宗教（佛教、基督教、伊斯兰教）的产生和意识到艺术对人的强烈的情绪-审美感染力，艺术和宗教之间的关系更加复杂和矛盾。不论何种宗教的信徒都认为自己的世界观是唯一正确的，并从世界观的立场评价一切文化和艺术现象。凡是与这一世界观一致或有助于保持和宣传这一世界观的东西都予以接受并得到发展，而其余的东西通常都予以否定。例如，伊斯兰教长时间反对（甚至禁止）描绘人和动物，这就严重地阻碍了伊斯兰世界的造型艺术的发展。早期基督教实际上对所有**艺术种类**都持否定的态度，认为它们在古代世界同异教仪式有关系。但是从4—5世纪歌唱、演说术、**实用装饰艺术**、绘画开始渗入基督教仪式，而稍后基督教思想家则认为必须积极地把艺术用于宗教目的。例如，在拜占庭，教会的祈祷仪式是完整的圣礼艺术仪式，其中包括**建筑**、绘画、装饰艺术和诗歌艺术、演说术、神职人员的一种特殊的**舞蹈艺术**（而在西方则是**音乐**）和教堂里的光彩夺目、鲜花芳香的气氛。中世纪思想家用艺术来表现宗教世界观和与此有关的道德，极力把艺术的创造力集中在时代的精神理想的基础上。结果是艺术对观念领域的兴趣增长，艺术在艺术地表现全人类的精神价值方面达到很高的水平。拜占庭的和古俄

罗斯的绘画的**杰作**、建筑、哥特式的教堂、中世纪的音乐和声乐文化以其艺术力量和精神深度令20世纪的甚至与宗教无关的人惊叹不已。但是，宗教艺术在很大程度上脱离具体的社会历史活动和人民的日常生活；这是超越时代的精神理想的艺术。教会经常同非教会的、世俗的、娱乐性的艺术种类和体裁作斗争。例如，基督教曾长时间禁止演出戏剧，一贯迫害民间的（首先是“笑的”）文化。此外，对艺术给人以享受，并以此诱使信徒离开宗教的崇拜对象的感觉有时使宗教活动家反对在教堂使用绘画、乐器、不必要的装饰品和贵重物品。**规范**是艺术和宗教的复杂的相互关系的调节者。实际上所有宗教艺术都被规范化了，即用一定的历史形成的，并用传统（尔后是教会的法规）加以固定的相当严格的清规戒律予以限制。这些清规戒律不仅在内容上，而且在形式上都严重地限制了艺术创作。中世纪的艺术家往往只有在纯表现手段（**颜色**、线条、音乐的**音调**等）领域才能表现出自己的创作个性（**艺术中的个性**）。在这个领域集中了几乎所有的艺术创造能力，而且往往达到了惊人的高度。文艺复兴时期开始的文化和艺术的世俗化（脱离教会和宗教）使艺术和宗教分道扬镳。艺术和宗教接近的新阶段出现在20世纪。宗教意识的危机使西方教会寻求艺术的支持，为了自己的目的利用最新的艺术种类（电影、录像、录音、电子音乐）和派别。同时在**大众文化**扩张的条件下，西方艺术家为了寻求至高无尚的精神而往往诉诸形形色色的宗教意识。在**先锋主义**中产生了一些具有宗教仪式意义的艺术剧（例如，某些**即兴演出**、活动等）。至于说被世俗化过程强烈触动的现实主义艺术，它摆脱了宗教的影响就能集中自己的热情去艺术地反映复杂而矛盾的现代的人和社会的形形色色的世俗问题。

艺术幻想（*ФАНТАЗИЯ художественная*，希腊文*phantasia*——心理形象，想象的结果）艺术创作的重要成分，其表现是：在**艺术**反映现实的过程中在某种程度上脱离现实并创造可用感官感知的、现实中见不到的形象。幻想的这个特点跟人类意识的改造活动、跟客观现实在人意识中的反映的辩证性质有联系。列宁认为，幻想是具有极其重大价值的品质，需要它的不仅仅是诗人。他强调指出：“甚至在数学上也需要想象，甚至微积分的发现没有想象也是不可能的”（《列宁全集》中文第2版第43卷，第122页）。幻想的特殊形式是梦想。艺

术幻想的形象是文化历史发展的产物。时代以一定的思想内容填塞幻想的形象，但是只有在**艺术家**的活动中，只有在艺术创作过程中，这些形象才能获得具体的、感官可以感知的体现。在社会发展的早期阶段上，艺术幻想同**神话**是不可分割的。在古代与中世纪艺术中，甚至在文艺复兴时代，幻想的能力被等同于创造不现实虚构形象的本领(**幻想性**)。亚里士多德就已经把幻想能力的运用与解决艺术课题联系起来了。他认为，幻想能把纯粹的思想与感性形象性联结起来，赋予思想以"生动的形象"与**表现力**，赋予感性以象征性与艺术性。在17—18世纪，幻想被看作赋予艺术形象以多义性与美丽如画性的能力。19世纪的美学判明，艺术幻想跟艺术创作活动的实质本身相联系，但也不排除幻想作为特殊表现手段的意义。马克思与恩斯格指出，人也按照"美的规律"、即自由地、按照自己的幻想改造现实。他们还强调，现时代"要求艺术家具备一种与神话无关的幻想"(《马克思恩格斯全集》第46卷上册，第48页)。幻想在完善艺术形式与**艺术语言**方面起着重要的作用。艺术中形式与创造性处理方法的多样性如果没有艺术幻想是不可能的，艺术幻想是创作**直觉**的牢靠基础。与此同时，把艺术幻想的作用加以绝对化则会导致艺术与现实的对立。幻想的奔放只有当幻想不仅是为艺术家的自我表现服务、而且首先是为创造富有艺术表现力和生活真实感的形象服务的时候，才会是在审美上卓有成效的。在这种情况下，艺术幻想中所蕴含的无限创造性潜力就会充分地展现出来。

艺术家 (*ХУДОЖНИК*) 艺术(狭义上，**造型艺术**)领域的创作工作者。在过去，例如在古希腊罗马时代和中世纪，手艺人——首饰匠、军械匠、马具匠等也算作艺术家。现在称作艺术家的多半是以一种或数种艺术为职业的人和专家。既然艺术创作能力是人类的普遍潜能，那么，每一个人都在这种或那种程度上是能够创造美和感受美的艺术家。就其全部内涵来说，"艺术家"概念包括三个主要方面：艺术创作天赋(**艺术才华**)；职业教育与训练——**技巧**；一定的政治观点、哲学观点、伦理-美学观点的总和，这些观点在**艺术家的世界观**中得到反映。资产阶级的美学家们常常把艺术家看作某种在时间和社会环境之外活动的非凡的个性。其实，生活在社会中而又要摆脱开社会是不可能的(**艺术创作自由**)。艺术家的形成与发展在客观上决定于他的阶

级、社会立场(**艺术中的阶级性与全人类性,艺术中的党性**)决定于历史过程的运动。

艺术家的世界观 (*МИРОВОЗЗРЕНИЕ ХУДОЖНИКА*) 自我意识的形式,通过这种自我意识形式,可以感受、评价和理解艺术作品中所反映的现实,这种自我意识形式对创作个性的精神自我规定产生决定性影响。作为特殊的精神实践现象,世界观提供关于人对世界(自然界、社会)的关系、关于个人的使命、生命的含义和人类的历史命运的概括观点。把握现实的世界观方法的突出特点是反映世界时考虑到世界对人的意义。艺术家世界观的重心是对存在的情感价值关系。艺术家的世界观结构中包含着创作活动的原则,包含着生活意境的方针和定向。世界观观点的性质决定创作的思想前提,提出观察世界的方法,要求根据一定的、思想-审美的道德原则选择创作行为路线并采取行动。**审美理想**是艺术家世界观意识的重要核心部分,它在创作中起着调节原则、评价标准和主旨标准的作用。艺术家的世界观潜力受文化-历史存在的性质、社会的社会生活和社会的审美发展水平的制约。一切本质力量、创作个性的精神能力(意识、感情、意志)都参与艺术家世界观的形成;在这一过程中,经验、知识和信念有机地产生相互作用。艺术家的世界观的思想倾向性表现在对阶级、社会集团和共同体的利益的维护上,表现在艺术创作中**党性**原则的实现上。根据自己的内容和社会意义(取决于对世界、对社会进步和精神进步、对人的问题和人道主义的态度的性质),艺术家的世界观可能是先进的、进步的,或者是落后的、反动的;不成熟的世界观的特色是内在矛盾性、二律背反性。在世界观方面,对艺术而言,重要的不仅是艺术家在自己的创作中究竟反映什么,怎样反映,而且,他为什么而创作,为什么目的而创作,他肯定的是什么思想。因此,具有原则意义的是艺术家的社会洞察力,他对社会历史发展前景的辨别能力,扩大艺术全球视野的能力,用艺术手段深入理解人们的内心深处的世界感,深入理解人们的心愿、梦想、希望的能力。在揭示全部具体的历史的世界关系方面,艺术具有独一无二的经验。在艺术家的世界观的不同方面的潜力中,往往分出他所表现的不同形式和层次:世界观、世界感、对世界的感受和对世界的理解。在艺术家的世界观定向的总体系中,包括对存在的情感-审美关系的世界感,同对世界的理解、同

创作的艺术-审美原则，是有机地联系在一起的。政治观、哲学观、道德观、宗教观、美学观的相互作用，在艺术家的创作活动中不是单义地、间接地表现出来的，因此，在通过含义和形象进行的精神创作中，就可能有内在矛盾（在**陀思妥耶夫斯基**、**托尔斯泰**、**Л. Н. 安德列耶夫**的创作活动中就有这样的矛盾）。艺术创作者的艺术-审美观点和看法特殊地表现在艺术家的基本立场上和创作活动中。艺术家通过对历史现实性的深刻理解，能够在一定程度上克服自己的阶级观点的因循守旧，直觉地预测到未来的改造。大家知道，**恩格斯**高度评价巴尔扎克的现实主义的原则性，巴尔扎克能够不顾自己的阶级同情心和政治偏见而看清楚“未来的真正的人”（《马克思恩格斯全集》第37卷，第42页）。世界观的成熟性，是扩大社会视野的保证。以建立在马克思主义原则上的科学世界观为支柱，有助于社会主义艺术的创作者看清新事物的社会倾向性和未来的远景问题。艺术家的世界观修养，使艺术家有可能在艺术创作中最等值地理解现实，辩证地消除应有和现有之间、目的和手段之间的矛盾。

艺术交往（*КОММУНИКАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ*，来自拉丁文 *communico*——联系，来往） 艺术在社会中的职能，在发挥这一职能的过程中艺术作为专门的审美活动和交往手段而出现。在人们通过艺术进行的交往中，发生了对艺术价值和文化价值的掌握，形成了审美需要和从事审美活动的能力、审美理想。这种过程是双向的：一方面，个人形成自己的思维、审美趣味，接受了社会向他提供的一套艺术价值；另一方面，社会集体的每个成员又通过自己的活动影响其他人并通过他们影响整个社会。由此可见，“一个人的发展取决于和他直接或间接进行交往的其他一切人的发展”（《马克思恩格斯全集》第3卷，第515页）。接着，在实践活动过程中，在与现实的接触中校正对艺术价值的知觉的同时，形成了个人的价值取向。整个说来，艺术交往是一个复杂的系统，其中可以区分出一些单个的循环：社会——艺术家，艺术家——艺术作品，艺术作品——消费者。也可以从历史的角度区分出不同的循环：艺术作品同旧时代和新时代的相互作用，同一艺术价值在几个时代的期间的传播。艺术交往的循环是借助艺术语言实现的，这种艺术语言可以为审美活动的不同领域服务。其中的基本循环在**艺术文化**的具体环

境中可以作为独立的审美活动形式被切割出来，获得实物-符号的性质：艺术创作——成为职业（或业余）审美活动的一种及其工艺；艺术作品——成为艺术活动的特殊产品；审美知觉以及在其基础上形成的审美态度——成为循环的终结，同时又是审美活动重新开始的起点。这些形式是互相制约的：只有在它们共同发挥功能的过程中艺术交往（艺术是它的一部分）才能实现。在科技革命的条件下，大众传播手段保证了艺术价值向实际上是无限的受众的扩散，这时艺术交往的性质和内容也变化了：不断有新的价值系统加入艺术文化的发挥功能活动，使艺术文化成为大众性的。在资产阶级社会中，这种过程是矛盾的，它往往导致审美需要、理性、趣味的水平降低到大众消费者的简易需求的程度。在社会主义社会中，使艺术价值巩固、积累并传播给广大受众的可能性，为目标明确地养成人们高水平的审美理性和趣味，把大众传播的综合手段变为对劳动者进行审美感化和社会教育最重要的领域创造了前提。（也可参看**艺术与大众传播**）。

艺术批评（*КРИТИКА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ*，来自希腊文 *kritikė*——评价、判断的艺术） 文艺创作的一种，解释和评价艺术现象。按照**普希金**的形象定义，它是“揭示艺术和文学作品中的美和缺陷的科学。它的基础是对艺术家或作家在他们的作品中所遵守的规则的熟知，对典范之作的深刻研究，对当代杰出现象的积极观察”。艺术批评可以有文学的、音乐的、戏剧的等等，或者是对互相影响的几种艺术创作的发展趋向的综合阐明（例如文学-戏剧批评）。艺术批评是同研究各种艺术活动的科学学科相关的，首先是同**艺术学**和文艺学相关的。然而在论及这种联系的性质时看法却大不相同：一些人认为，例如，文学批评是文艺学的一部分（同文学史及文艺理论并列）；另一些人则把它看作在一定意义上独立于科学的现象。这些分歧反映着艺术批评的地位的实际复杂性，这种地位在历史上是变化的而且至今保持着高度的易变性。批评是多样的，就其宗旨而言——从故意的主观主义到力求最大限度准确地阐明材料的意义——是如此，就其形式、风格而言——从引人注目的随笔写法到追求逻辑连贯的、言之有据的论述方式——也是如此。现代批评就其体裁而言也是多样的，有书评，有读书札记，有提出问题的论文，有综述，有文学肖像，有抨击文章，有论战性

的反驳等等。艺术批评的"双向性"，它既面向作品的作者、整个文学和艺术，又面向读者、观众、听众的性质，成为各种深刻而富有成果的思想，其中包括社会和政治思想的传导者，以及反映作者的个性的、人的品格（作者形象）的能力，——所有这些都使艺术批评的最高表现能够同文学和艺术本身平起平坐。"以深刻的鉴赏力和智慧为基础的批评，富有高度才能的批评，同任何原作都享有同等的尊严：从它里面可以看到被分析的作家，从它里面更可以看到分析者本人"（果戈理）。在俄国，现代文学批评的面貌是在19世纪第一个十年中形成的，经过**卡拉姆津**、H.A.波列伏伊、H.И.纳杰日金，特别是**别林斯基**的努力，它成为一个体系。批评的科学倾向加强了。别林斯基活动中对艺术批评的科学性的要求获得了哲学色彩，因为他把任何文学见解和评价都看作是从对世界的一般哲学观点中派生出来的。他写道："真正的批评的任务，是在诗人的作品中找出一般的东西，而不是特殊的东西；人类的东西，而不是个人的东西；永恒的东西，而不是暂时的东西；必然的东西，而不是偶然的东西；——并且以一般的东西即思想为依据确定诗人的价值、优点、地位和重要性。"艺术批评的哲学性又使得艺术批评不仅作为对文学和艺术的判断，而且作为对生活的判断、对生活的规律和趋向的认识而发展。在这一基础上艺术批评的政论性、教育性和自然科学性功能加强了（**车尔尼雪夫斯基**、**皮萨列夫**、民粹派批评家们），还产生了所谓"现实批评"（**杜勃罗留波夫**）。这种"现实批评"诉诸艺术典型，把它作为现实生活的见证，——"对这样的人物是否可能，是否真实进行分析；在认定它忠于现实之后，便转向自己关于产生这种人物的原因等等的考虑"。"现实批评"的分析法在社会中起着革命化的作用，有时也导致简单化和忽视艺术的特殊性。把注意力集中在关于艺术的艺术性和审美功能、作品的完整性问题上的，有美学批评（A.B.德鲁日宁等）和"有机批评"（**格里戈里耶夫**）。产生于19—20世纪之交的马克思主义艺术批评（**普列汉诺夫**、**卢那察尔斯基**、**沃罗夫斯基**等）努力把批评分析的各个方面——社会学方面、文化教育方面和审美方面辩证地结合起来。马列主义艺术批评在发展现代苏联文学艺术方面，在认清社会主义社会中进行的艺术过程的意义方面，在反对艺术审美水平低劣的表现的斗争中起着重要的作用。艺术创作的思想和世界观的

明确性、党性、对人道主义和人民性的肯定，大胆的革新、对适应我们这个时代要求的新的艺术解决办法的追求同对祖国和世界艺术的进步传统的掌握与发展相结合，——这就是苏联艺术批评在评价这些或那些艺术现象时应当遵循的标准。

艺术思想 (*ИДЕЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ* 来源于希腊文 *idéa*——表象) 艺术作品中体现出来的作者的审美概括的思想，它反映对世界和人的一定的观念(**艺术观念**)。思想构成艺术作品的有价值的意识形态方面，是与**主题**和**激情**并列的艺术内容(**艺术中的内容和形式**)的因素之一。艺术思想反映现实的本质规律性，这些规律性是由艺术家的审美理想加以理解、评价和阐明的。与科学思想不同，艺术思想不是抽象的思想，而是通过艺术形象生动而具体地实现思想含义："……艺术达到以感性形象的形式认识真理的高度……"(**黑格尔**语)。艺术思想是由艺术作品的全部完整性、艺术作品的全部因素和层次的统一性表达出来的。由此不可能详尽无遗地、等值地把艺术思想翻译成科学概念、批判性判断的语言以及通过其他**艺术种类**"在含义上无保留地"再现这种艺术思想(例如，乐剧、**电影**、**芭蕾舞**、插画等等对文学作品的**解释**)。在有分析地理解艺术作品的实践中，艺术思想相对地被突出为艺术作品的主要思想，被突出为艺术作品的社会意义、哲学意义、道德意义等等(例如，在**陀思妥耶夫斯基**的长篇小说《白痴》中肯定了善与美的创造力量，虽然表面上看起来它们软弱无力；在A.B.苏霍沃-柯贝林的《诉讼》和《塔列尔金之死》中揭露了专制官僚制度；在**勃洛克**的《十二个》和M.A.布尔加科夫的《白卫军》中肯定了社会主义革命的历史正当性和崇高的道德地位等等)。这样的突出使人们可以把艺术思想当作评价艺术作品的社会意义的标准。但在这种情况下，思想变得简单化，公式化，丧失了自己的艺术的个性和多义性。艺术思想不是作为完全形成了的、"现成的"思想存在的，它只是在创作过程中通过材料体现出来的，它具有具体感性的形式：它是随着作品的创作而形成的。存在于社会意识中的具有社会意义的思想，是艺术思想的前提，但是，通过艺术**构思**，这些思想失去抽象性，变成本身似乎含有作品的压缩内容的原型(例如，A.П，契诃夫的《樱桃园》和《海鸥》，И.А.冈察罗夫的《悬崖》，**普希金**的《黑桃皇后》等等)。虽然原型以不定型为特色，但它成为决

定构思体现过程的调节原则。原型的形成和发展过程反映在艺术家们的多不胜数的证据之中(例如,陀思妥耶夫斯基的《作家日记》,A.П.契诃夫的《海鸥》,M.A.布尔加科夫的《戏剧小说》等等)。艺术作品完成了,但艺术思想的形成过程却没有完结,而在艺术感受的行为中继续进行。力求在艺术中公开而积极地肯定作者的政治、社会道德、宗教等等信仰,导致所谓倾向性作品的创作。**倾向性**与艺术的本性并不矛盾,但是,倾向,按照**恩格斯**的想法,不应该强加给读者、听众、观众,而"应该从场面和情节中自然而然地流露出来,而不应当特别把它指点出来……"(《马克思恩格斯全集》第36卷,第385页)。在一定的意义上艺术思想具有自我发展的能力,这种自我发展在于,在作者的世界观立场和他的作品的诗意之间有可能发生分歧。O.巴尔扎克、И.C.屠格涅夫、**托尔斯泰**以及其他作家的创作可以作为例证。艺术思想与作者的世界观有这样或那样的联系,它不仅取决于世界观,而且能够对艺术家的观点体系发生影响,因为艺术形象的创立过程同时也是认识现实的过程、探索真理的过程。

艺术天才 (*ГЕНИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ* 来自拉丁文 *genius*——天才,精神,保持者) 艺术中高度的创作天赋,艺术才华;拥有这种天赋的人。按照**别林斯基**的说法,天才的使命就在于创造"思维和形式的新世界"。天才的创新带有包罗万象的整体性质,其特色是独具一格和具有永久性的审美价值。在唯心主义美学中,艺术天才常常被看作超人,超人的天性无论是他自己,还是科学都无法理解。有时人们把天才同精神病、甚至疯狂混为一谈。有的人确信,艺术天才命中注定要与人格格不入,他是置身于时代和客观环境之外的。马克思列宁主义美学的出发点是:一个伟大艺术家的创作并不是自发地偶然地产生的,而是由以前的全部文化经验和社会实践为其作好准备的。艺术天才超越了自己的时代,同时也是人民群众的思想-审美需要、审美观点和审美趣味的传播者和体现者。天才之作现实地或潜在地接近于广大群众,它们存在得要比自己的时代长久,——天才艺术家的高度感染性也就在此,尽管有时候他本人在世时并未得到承认,不能为同时代人所理解。艺术天才作为一种现象,不光是受制约于个人的罕见的天赋艺术创作能力,不光是受制约于非常发达的高效能直觉和想像力。这也是一种巨

大的、占据整个身心的劳动，一种彻底的自我奉献精神。**马雅可夫斯基**针对文学创作准确地、富有诗意地对此作了表述："千锤百炼一个词，为了开发艺术宝藏千万吨"。艺术天才跟艺术才华一样，其创作与艺术家的**技巧**和**世界观**是分不开的。

艺术文化（*КУЛЬТУРА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ*）艺术价值的总和，也指历史地确定的这些价值的再生产的系统和它们在社会中发挥职能的系统。作为艺术文化的同义语有时也使用"**艺术**"概念。艺术文化发展的性质和水平归根到底取决于社会的社会经济发展。正如马克思主义的奠基人指出的，拉斐尔、**列奥纳多·达·芬奇**和提香创作风格的一定的差异是受当时罗马、佛罗伦萨和威尼斯形成的劳动分工制约的。与此同时，这些奠基人不止一次地强调艺术文化发展的相对独立性，甚至它的繁荣同整个社会的进步在一定时期内的不相对应："例如，拿希腊人或莎士比亚同现代人相比"（《马克思恩格斯选集》第2卷，第113页）。进入艺术文化，同时也决定着它的特点的有：现有艺术价值的总和，它们是从前人那里继承下来的，又是艺术文化再生产和发展的前提；一定历史时代的同这一时代相符的艺术价值的综合（例如：伯里克利时代的艺术——公元前5世纪的希腊，平安时代的艺术——10世纪的日本，俄国19世纪改革后的艺术文化）；整套的逐步定型并被自觉地公认的规范和"工艺"，有的是被奉为"神圣"典范的（例如中国的《诗经》），有的是在诗学中编订的（**亚里士多德**的《诗学》——公元前4世纪，《吉德勒拉克沙那》——1－2世纪古印度诗学之一），有的是在宣言和纲领中宣告的，有的是经过理论阐述并成为艺术创作方法的（例如，耶拿浪漫派那里的**浪漫主义**方法，俄国革命民主主义者著作中的现实主义方法，**高尔基**的政论中的**社会主义现实主义**方法）；按照专业或思想原则联合为社团、团体、小组（例如，英国的**拉斐尔前派**，俄国的"强力集团"）、创作协会的艺术价值的直接创造者——艺术家群体；理解并珍视艺术的**公众**，他们的数量取决于社会的社会和阶级结构，可能局限于"沙龙"或者等于全民；保证对艺术的理解的审美价值系统。艺术文化就其社会和艺术目标而言不是浑然一体的。在艺术方面它可以区分为古典的、通俗的和变向的（偏移的）层次。它们的相互关系是非常易变的。例如，**印象主义**从变向层次（"落选者沙龙"）转化为现代欧洲

艺术文化的古典基干。在对抗性社会中，艺术目标本身同社会阶级的和宗教的目标复杂地交织着，这就使艺术文化带有十分矛盾的性质。列宁关于每一种民族文化中都有两种文化的学说为理解艺术文化的社会异类性提供了钥匙。艺术文化是**审美文化**的组成部分，核心，并且通过审美文化而加入到社会关系系统中。然而它们并不是同一回事。不论在组成上、功能上、发展速度上都不相同。远非所有杰出的艺术文化现象都能成为与它同时代的审美文化的财富。例如，У.特纳的油画预示了外光画的成就，而同时代人却认为它不是艺术。另一方面，艺术文化也并不总是符合社会的已经成熟的审美需要。**马雅可夫斯基**曾经形象地讲过这种情况："不会说话的大街抽搐着，它没有办法喊叫和谈话"。艺术文化与审美文化之间的最佳关系要求社会有发达的**审美需要**和应当满足这种需要的艺术文化具有高度的潜力。艺术文化具有开放系统和封闭系统的特性。它从生活世界中汲取自己的形象、题材、思想，并在那里获得自己存在的意义。只要割断同世界的联系，艺术就会退化（**颓废主义**，用Г.赫塞的形象说法，那种雅致而无生气的"玻璃珠游戏"）。然而，要使艺术文化对社会有用，它必须享有一定的独立性，这对积累和完善它的思想和审美潜能是必要的。现代资产阶级美学的常见的做法，要么是把艺术文化的独立性绝对化，使它变为"艺术世界"的秘传，即让它只面向那些"有资格者"，精英（奥尔特加-加塞特、Дж.迪基），要么把它溶化在日常生活中，这导致抹煞它们的区别。马列主义美学在阐明和评价艺术文化的社会作用和任务时，总是把它在社会中的特殊地位作为出发点。**列宁**发挥了**马克思**在文化问题上的思想，强调必须爱护艺术文化，爱护艺术知识分子、他们的创造活动。苏联共产党遵循这条列宁主义路线，认为自己的文化政策的任务之一，就是为真正的创作自由，为提高技巧，进一步发展文学艺术的多种形式、风格和体裁提供广阔的天地。

艺术文学（*ЛИТЕРАТУРА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ*，来自拉丁文 *littera* ——字母）以语言为其形象性的物质载体的**艺术种类**。艺术文学在再现（描绘）对象时，是在同"非实体性"（**莱辛**）形象打交道，这种形象没有直接的视觉的确实性（直观性）；因为语言不具备同它所标示的东西在视觉上相似的特点，这是文学不同于本义上的**造型艺术**（**绘画**、**雕塑**等），也不同于

综合艺术(**戏剧**、电影、**电视**)之处。“一切别的艺术都像活生生的现实那样直接作用于感觉，而诗歌则作用于想象……”(**车尔尼雪夫斯基**)。形象的非实体性制约着文学的某种局限性，同时也为它开辟了独具的认识前景：通过语言简洁而高效地在其多层次的表现中了解现实，这些表现不仅有可被感性地知觉的，也有靠理性理解的。而且，文学(这是其他艺术种类做不到的）把作为人的意识和行为的形式的语言（对白和独白，包括内心独白)变成描绘的对象，了解并再现思维过程和与之相伴的感情、意向，以及人们之间精神交往的领域。在文学中（而且不仅是在文学中)人是说话的，他是语言的载体。按照**黑格尔**正确的想法，文学扩展到一切“这样或那样地引起精神的兴趣，吸引着精神”的东西。文学是最容易引起疑问的一种艺术：作家和诗人们经常在自己的作品中插进自己关于生活的概括性论断，从而使文学接近于政论或哲学。近代艺术中的各种流派正是在文学领域中形成的：**古典主义**、**感伤主义**、**浪漫主义**、**现实主义**等的创作纲领都是如此。艺术文学具有真正无限的可能性去再现广义上的行为，即在时间中进行的过程。而且，通过语言所描绘的过程(人的行动、意向、思想、感受的链条；人的周围环境，其中包括自然环境的循环式或前进性的变化)可以能动地变形、伸长和缩短，它们的个别“环节”也可以换位。文学不具备在其感性知觉的确实性上再现空间的手段，然而它可以采用概括的空间观念（关于远与近、宽与窄、高与低等的观念)，它们在作品中有时具有象征的意义。文学的形象固然是非实体性的，但绝不是脱离感性知觉领域的：它们在读者心中唤起关于可见的现实的清晰表象。文学“是通过语言进行优美形象的描绘的艺术”(**高尔基**)。作品的语言结构（及其句法）也诉诸听觉想象。“一个写散文或诗歌的艺术家，如果听不到为他遣词造句的声音中的音调，就是糟糕的艺术家”(**别雷**)。在这个意义上，文学就是再现包含着染上感情色彩的思想的人的声音的艺术。文学的先行者是**民间创作**。艺术的文学作品采取了书面的流传形式，脱离开自古以来的民间文学的综合形态，成为真正的文学，它由于识字的推广以及后来书刊印刷的出现而对广泛的社会层次都具有意义。在民族和民族文化的生成时期，艺术文学对于文学语言的形成与巩固起了推动作用。(在俄国，这个历史任务的解决是由**罗蒙诺索夫**开始，**卡拉姆**

津继续，**普希金**完成的。）文学的声誉在19世纪由于艺术中**现实主义**方法的迅速生成而增长。用**别林斯基**的话来说，诗（广义的）“就是艺术的全部整体”，而且是它的“最高级的类别”。然而在现代文化艺术格局中它并不凌驾于其他艺术种类之上，只是缪斯家族平等成员中的第一位。同时，由于文学能利用语言对人的意识的影响力，它具有巨大的认识和意识形态意义：优秀的文学作品成为社会的自我意识活动，对读者群众的文化视野和风尚产生良好的影响，推动对他们的**审美教育**。文学的流传可以分为两种基本形式：一种是阅读本身，一种是在综合艺术作品中被感知，在这种综合艺术作品中对作家和诗人创作的艺术本文进行过创造性**解释**（在戏剧、电影和电视中对文学作品的改编，包括歌剧、芭蕾舞剧、哑剧、影片；声乐；作为文学与格拉费卡的结合的插图书籍）。

艺术摄影 （*ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ*） 见**摄影艺术**。

艺术手工业 （*РЕМЕСЛО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ*） 指对各种不同的材料（金属、皮革、布匹等等）进行艺术加工的职业劳动技能和技术手法的文化，这种文化是在创作艺术品的匠师们的创作经验积累过程中培育出来的。艺术手工业的职业经验是通过发现那种使材料的艺术加工达到完美程度的、审美上最有效的手法和技术而形成的。这种经验经过许多世纪才积累起来，并且代代相传下去。在古代，人们是按照艺术手工业来判断国家的福利和它的文化的总水平的。古罗斯和西欧中世纪的匠师是按职业来划分的，在职业的范围内，他们掌握了运用不同手法对这种或那种材料进行艺术加工的普遍本领。例如，金银业匠师掌握了锻造、浇铸、压模、细丝编织、刻制花纹的手法，以及乌银和搪瓷制造的技术。他们在制品种类上搞专业化（如制造武器、书籍装帧、珠宝首饰等等）。诸如此类的专业化在陶器手工业、织造业、艺术刺绣业等行业中都有。例如，在古代基辅曾有过60种不同的手工行业。按照专业情况，工匠分为公爵府邸世袭工匠和城镇寺院工匠。前者奉命精心地长期地工作，在工作中达到最高的完美境界和巧夺天工的地步。城镇艺术手工业在与市场有联系的城市工匠的创作中得到了反映。他们练就了用精练手段达到使制品近似珍贵样板的艺术效果的本领。人民的一般审美理想、手工的职业精湛技艺，决定了艺术手工

业文化的发展。每一件物品都是创造性地制造出来的。匠师的精湛技艺得到了高度的评价；匠师归属的等级，决定于完善地完成最困难的艺术品的本领。在罗斯存在过按西方行会类型组织的手工合作社。它们的活动由特殊的规章和法律来调整。每一个国家的艺术手工业在民间传统的基础上发展的同时。都保持了自己的民族独特性，同时也反映了世界**风格**的发展。艺术手工业完全可以称之为**实用装饰艺术**，因为它的发展同每一个民族的艺术形象性、美学、文化是分不开的。

艺术思维（*МЫШЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ*）一种旨在创造和感受艺术作品的脑力活动，这是在流动性质、最终目标、社会功能和加入社会实践的方式方面都有特色的、人的思维的特殊变种。根据有关脑半球不对称的现代观念、关于有所谓艺术型个性和思想型个性的差别的学说，可以说：艺术思维在某种意义上具有不同于理论思维、科学思维的心理生理基础。艺术思维的性质和本质决定于对世界的艺术把握的精神实践方式，决定于艺术反映的性质。这种类型的思维的明细表，是同有关艺术的特征、艺术在认识上和精神上的潜能的观点的发展不可分割地联系在一起的。几百年来，关于诗与智慧并存、艺术能够如实地认识世界和达到真理的争论不休。柏拉图早就反驳了关于诗人即哲人的一般流行的意见。赫拉克利特指责艺术家不学无术和见解肤浅。Г.В．莱布尼茨设定审美认识的“纷乱”和不足、幻想的“虚设”。根据理性主义原则，**黑格尔**论证了关于在以反思为基础的文化中艺术的完结和毫无前途的思想。与理性中心主义意识相反，浪漫主义者（**诺瓦利斯**、**Ф.施莱格尔**、**叔本华**）偏爱艺术，认为艺术是认识宇宙、精神直觉的完美工具。**谢林**宣布艺术是“哲学的永久性的真正的工具”，它能洞察“高层次”的真理。在解释艺术思维时的非理性主义倾向（**美学中的非理性主义**），在**存在主义**、**直觉主义**、现象学的理论中得到了发展（**克尔恺郭尔**、**柏格森**、胡塞尔等人）。从历史上看，关于艺术思维的特征问题，是在研究艺术和科学的本性，研究理性和情感、推理和直觉的辩证关系的语境中解决的。在19世纪形成了这样的传统（起源于黑格尔、**别林斯基**、**波捷布尼亚**）：把艺术解释为形象思维，与作为概念思维的科学不同。马克思列宁主义美学依据辩证唯物主义认识论，把艺术思维看成是艺术活动（**审美活动**）的不可分割的组成

部分，这种艺术活动旨在创造性地理解和概括现实、解决审美任务。创作的性质决定艺术家思维活动的特征、思维活动展开和实现的方法。艺术思维的特征表现在：从形象上感性上理解世界，把想象(**艺术想象**)的理性机制和情感机制活动的结果有机地综合在一起。艺术家意识的情感能动性，以及与此紧密相连的发达审美感的效能、**预感**(预想)，是艺术思维的有效基础。情感影响艺术创作的全过程：选择客体，对客体的审美理解，探索真理。艺术思维是充满激情的思想，它反映以共同参与的态度对待客体。**维戈茨基**认为，艺术情感"是有智慧的情感"。当理性显得不够灵通的时候，艺术家便诉诸情感直觉评价，指靠自己的审美感。艺术思维的重大特征是假设性，是用可能性思考的能力。可以借助于出现在艺术活动中的有效想象，利用创作思想的特殊催化剂来建立假设，弄清楚"看不见的"现实的片断，克服"无知的空虚"。艺术思维的积极性质是与完整地观察世界、同时地把握世界(保证从想象中掌握多样性)、揭示新的未预料到的联系的本领紧密相连的。由于在艺术创作过程中的特殊思维活动，艺术能够弥补理智地分割思想的一定狭隘性，识别用形式化方法进行研究时所忽略的那些现实方面。同时，理性因素，拥有经验的、有助于理解认识成果并使之系统化的理智，仍然是艺术家的思维活动的基本要素。艺术思维的典型特征在于高度的审美选择性、联想性(**艺术中的联想**)和隐喻性。在艺术思维的基础上创立作品的思想、观念(**艺术观念**)，实现表现手段的选择。作为思想家的艺术家，与众不同的就是对历史前景的敏锐感，就是意识到时代精神和预示未来的本领。从广义上说，"艺术思维"的概念还包括心理能动性，这种心理能动性与理解艺术作品相联系，也与从一般美学标准和真正艺术标准及方针(理想、趣味、标准、准则)的观点出发评价现实相联系；艺术思维在这里——在心理状态的一切层次上与任何一个审美对象发生有效的和复现的、直接的和间接的相互作用。

艺术时间 (*ВРЕМЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ*) 见**艺术中的空间和时间**。

艺术想像 (*ВООБРАЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ*) 综合和创造性地改造知觉与表象、根据对世界的艺术把握和精神实践把握的种种原则，来创造存在的形象与模型的意识能力。艺术想象的特征是由艺术创作活动的

性质决定的，创作活动的目的是要创造出新的艺术现实，它是真实与程式化的统一。艺术想像按本质说是建设性创造性的，其特点是把各式各样的因素结合在一起、把完整的东西在表象中保留下来的能力。艺术想像的机制的作用表现在对艺术思想的概括、演示和表达上，表现在形象创造上。与下意识地对生活印象进行加工处理（在幻想中对经验进行改造）不同，艺术想像的特点是有组织的方向性，是对合乎目的的精神实践活动的现实过程的参与性，这种活动的结果就是**艺术作品**。艺术想像的富有成效的力量在参与艺术创造过程时，使人能够按新的方式组合生活经验的各种因素，使人能够把观察到的东西呈现在新的、出乎意料的联系和组合中，使人能够创造出现实中没有、但是用亚里士多德的说法按照或然性或必然性说又是可能有的东西的图景。艺术中的想像是一种独特的、"魔法般的结晶体"，透过这个结晶体的棱镜，来校正对艺术题材的加工、来认识现象中的隐秘属性和社会审美意义。要把艺术的内容方面和形式方面的最精采之点变成一个有机的艺术整体，在很大程度上取决于想像。**康德**认为，想像在自己的自由活动中确定经验感性跟悟性诸范畴的关系，推动理性的创造力。艺术想像作为进行认识的意识的活动，有着探索性、启发性的功能。想像的丰富性、灵活性和充沛活力扩大了艺术的预见范围：激发超前的反映和对未来的预示（艺术中的预示）。借助于艺术想像，可以把不可思议的事物呈现在艺术中（例如，Ж.凡尔纳、Г.威尔斯、К.恰配克、И.叶夫列莫夫等幻想作家的作品就是这样的。），可以使可能的和所希望的事物成为现实的事物，可以把有待人类去获得的可能的经验纳入文化的来龙去脉中去。艺术想像的本质特点就是对艺术材料进行建设性、创造性加工的那种目的性以及它同美感的关联性。艺术想像是以不同的形式实现的：粘接（有助于创作狮身人面像、半人半马、魔鬼），**夸张**化，使问题尖锐化，典型化。对艺术想像所创造的世界进行评价时，要顾及**艺术性**的标准、美学论据、社会效果。艺术想像对于再现性艺术活动、对于审美知觉、对于与艺术完全合乎要求的交往来说，也是必要的。作为人的精神实践能力的艺术想像如果不发达又贫乏，就会妨碍对艺术文化丰富内容的把握，就会使个人审美发展的范围受到限制，就会成为不好的、极粗浅的审美趣味的原因之一。创造性想像使人能够从人类文化的

一定发展水平的高度观察世界，这种想像力的觉醒与发展是审美教育和艺术教育本身的一个重要任务。

艺术象征 （*СИМВОЛ художественный* 希腊文 *sýmbolon*——识别标志） 一个广泛的美学范畴，一方面同艺术形象范畴相关，另方面又同符号范畴相关；这是从其符号性方面来看的形象，也是具有形象的不可穷尽的多义性的符号。任何象征都是一种形象，其中总是有一定的意义，这意义跟形象融合在一起，但又不能归结为形象。在转为象征时，形象成了“透明的”；意义透过它“照射出来”，因为它正是作为意义的深度、意义的远景被给予的，这种深度要求进行艰巨的深入思考。象征的意义不能靠悟性的简单努力来释译，而应该“深入地领会”它。这正是象征跟**寓喻**的原则性不同之处；对于象征说，不存在用某种悟性公式表现出来的意义，这种公式可以“放进”形象，然后再从其中抽取出来。象征，这乃是一种形象，它“应该被理解为它所是的东西，而且只是由于这种缘故它才被作为它所意味着的东西来把握”(**谢林**)。象征同简单符号的区别是类似的：如果说，对于实用符号体系来说，多义性只是一种障碍，有害于合理的职能发挥，那么，象征的多义性愈大，它的内容也就愈加丰富：归根到底，真正象征的内容总是通过中介性的意义联结器而跟整个人类世界发生关系。象征一般说来具有“意义”——这一情况本身好象就已经象征着在存在、生活中有“意义”存在了。象征的结构旨在于把每一个局部现象浸没于“本原”的自然力量之中，并通过它提供出完整的世界形象。象征与**神话**之间的共通之处就在于此；象征也就是被文化的发展“扬弃了的”（在黑格尔的意义上）神话。象征从神话那里继承了它的交际功能。跟寓喻不同，寓喻“别人”也可以释译，而在象征中则有起结合作用的秘密的热情：“自己人”、“献身者”根据象征互相认识、互相理解。在与希腊罗马古典时代相类似的时代，扮演“献身者”角色的是整个整个的民族（奴隶自然除外），再广泛点说，是文化的、宗教的（由统一的宗教信仰团结起来的）共同体；在资产阶级时代，象征在精英人物的圈子里发挥职能作用，为文化的体现者们提供在“漠不关心的芸芸众生”当中互相认识的机会。但即使在这种情况下象征也保持着起团结作用的性质：它在把物与意义结合起来的同时，也把理解这个意义的人们结合起来。象征的意义结构是多层次的，并且是为感受者的

内心活动用的。象征的意义并不是作为现有、而是作为动态趋向客观地实现着自己：它不是被给予，而是被提出。在把象征归结为单义性的措辞时，它实质上是不可以阐明的，而把它跟以后的象征联结器加以对比时，则只能加以说明，象征联结器将使它具有更多的、合理的明确性，但不会弄到纯概念的地步（譬如，如果说但丁《神曲》中的炼狱山是精神上升的象征的话，那么，结果滞留下来的"精神上升"则重新成为象征，尽管是更加理智化了的、更加与概念相似的）。最准确的进行解释的本文本身仍然是新的象征形式，它本身则又需要**解释**。所以，对象征的解释是没有精确科学的形式上的明确性的；它跟精确科学的区别是原则性的、内容性的。象征的意义仅只实际地存在于交际、对话的情境之内，在情境之外只能观察到象征的空洞形式；在深入理解象征时，我们不单是把它作为客体来分析、研究，而且同时还让它的作者诉诸我们，让他成为我们精神活动的伙伴。如果用这种或那种最终的解释——即确认现实界的特定阶层（弗洛伊德主义认为是生物层，庸俗社会学观点认为是社会经济层，等等）有特殊权利成为一切意义的意义而同时对于自己说又不意味着任何东西——把象征的意义上的无限远景遮盖起来，象征的本质就会丧失。必须区分象征外在的现实和象征形式本身的现实，还要考虑到象征的各种意义联系的可互相转化这个事实。把艺术作品中的象征联结器解释为简单地换一种说法来表达艺术之外的所谓"生活"联系，这种作法的目的总是在于用寓喻偷换象征，而寓喻是可以猜破的，是单义性的，就象寓言里的"道德"那样。

艺术心理学　（*ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА*，来自希腊文 *psyché*——心灵和 *logos*——学说，科学）　心理科学的一个部门，它既研究由个性创造和感受的艺术价值制约的个性的属性和状态，也研究这些价值对个性的生命活动的影响。艺术心理学发展的同时，一方面克服心理分析的影响（在德国——B.冯特的影响，在俄国——Д.Н.奥夫夏尼科-库里科夫斯基以及**波捷布尼亚**的其他追随者的影响），这种心理分析使艺术作品的形式及其内容摆脱个人意识的特点；另一方面也克服反心理分析（形式主义的结构主义学派）的影响，反心理分析否认艺术作品依赖于主体的心理积极性。艺术作为历史地发展的特殊体系，对于创造这一体系的人们的个人-个性的属性来说是第

一性的，现代艺术心理学从这一观点出发，研究了个人-个性的属性在这一体系的构成和发挥功能方面的作用。艺术心理学利用具体的科学的方法(观察、实验、分析活动的产品，采访，写传记的方法等等)，从艺术创作过程中实现的个人的特点和性格，个人的理智和情感，动机因素，个性间的关系的角度来考察艺术创作过程。既然在艺术中人通过艺术形象从精神上实践上把握世界，那末，艺术心理学就揭示艺术形象形成的机制，从其他文化因素(语言、观点、概念等等)的体系中人认识现实的经验出发，仔细研究为了产生艺术作品这个目的而改变这一经验的规律性。在把思维活动同主体运用的那些组织主体在艺术领域之外进行活动的感性形象和理性形象加以比较的情况下，揭示出这种条件下的思维活动的特殊性。这样的比较可以说明艺术认识行为的独特性，说明艺术认识行为与反映现实的其他形式的区别。为了建立艺术形象，利用了由文化的社会历史发展提出的符号手段(语言手段、视觉手段、音响手段等等)，而掌握这些手段要求具备艺术心理学所揭示出来的专门的能力、本领和熟练技巧。个性在运用符号手段时创造艺术作品，这种艺术作品以预示未来作品的**构思**形式萌生于个性心理状态的结构之中。在从构思通过各种不同的尝试和方案到最后结果这条道路上研究个性的感受和状态(尤其是像**灵感**这样的状态)，就能分析“艺术家作坊”中的过程，从而阐明个性因素在审美价值的形成中的作用，这些审美价值走出“艺术家作坊”，进入不以个体为转移的艺术世界。审美价值由**艺术家**的完整个性演奏出来，同个性的意识和无意识的心理表现处于统一体中。个性在艺术创作过程中所体验到的状态的特征，使人们有理由对这些状态作出各不相同的非理性主义的解释，把对现实的有意识的理解同特殊的“灵感”、超自然的领悟等等对立起来。艺术心理学统计资料证明，认为艺术产品是理性认识和经验认识所无法理解的潜在精神力量发挥作用的结果，这种说法是不合情理的，同时指出，**审美直觉**和艺术家理解现实的特殊情感方式，尤其是通过**移情作用**的形式，具有重要意义。研究与艺术创造和接受相连的感受，在古代已经显示出**净化**现象的关键作用。这一现象使人们可以第一，在日常“生活的”感情和接触艺术作品而引起的情感震动之间划清界限；第二，显示艺术作品的创造者和接受者之间的内在亲缘关系；第

三，指出艺术作品对个性的影响，不仅在个性从艺术上认识现实这方面，而且在改造个性与现实、与其他人、与本身的关系的深层基础这方面都有影响。这些方面规定了艺术心理学的基本问题：研究由于个性进入审美价值的产生和感受的过程而造成的个性的形象-情感结构的特征；分析艺术感受是在个体发展的不同时期和在不同层次的观众(接受者)那里共同创作的形式；艺术对主体的价值定向和行为动机、对主体的世界观的影响。在苏联心理学中，**维戈茨基**阐述了研究这一知识领域的第一个纲领。

艺术信息 （*ИНФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ*，拉丁文 *informatio* —— 解释、叙述、表象） 是由信息论(**美学与信息论**)移植到美学的术语，它揭示了艺术交往的特征在于，艺术交往给予情绪上的影响，不是通过标准的规范化的语言进行的，而是一个个性化的艺术形象的系统。艺术信息的这一特征是通过普通信息论的这样一些概念来思考的，如新颖性、冗余性、选择性、有序性、本文、代码、**符号**，等等。艺术信息的基本属性是：用与被反映客体相应的符号手段揭示被描述客体的个别本质，用符号手段表现交往者——**艺术家**的世界观和个性。一方面，艺术符号的多义性是其必要的属性，另一方面，在艺术中不可能存在具有同一意义的两个不同的符号系统。在本文中(**艺术本文**)符号对上下文的依赖性非常大，以至于其意义可能是独一无二的，不可复制的。因而不可能把艺术交往对等地转译成另一个符号系统，其意义局限于所用符号的系统的上下文。对艺术信息的看法，一方面同根据信息论制定的具体分析方法用于艺术有关(例如，评论艺术客体的审美特质的定量方法和统计方法)，另一方面同借助新的概念重新思考艺术过程有关。例如，关于艺术信息的观念可同诗的语言的有序性概念相比(**节奏**、韵律、音响、形象系统)。把艺术信息定义为总是同限制多样化有关的选择有助于揭示在艺术交往中艺术家的技巧和审美感是怎样表现出来的。把艺术信息规定为对多样化的限制和扩大同在形式和内容水平上表征艺术信息形成了对照。把艺术交往的这两个方面结合起来服从于艺术家思想构思的实现。

艺术性 （*ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ*） 艺术作品的审美价值的尺度，它的**美**的程度。作品的艺术性决定于：作为特殊形式的认识活动和创造性创作活动的艺术

的特点在该作品中体现到何种程度。具有审美上的多样性并被真实地反映在作品内容中的现实是艺术性的源泉。艺术真实、艺术家对世界的审美态度的真实性既可以出现在描绘现实的艺术中，也可以出现在不再现现实现象的艺术(**音乐**、**建筑**、**实用装饰艺术**等等)中。生活中的**美好**之所以能改铸成艺术美，首先是因为生活在艺术作品中的反映是通过审美理想这面棱镜实现的，审美理想由于自己的真理性、人民性(**艺术的人民性**)和人道主义性，本身就拥有美。艺术性还要求作品内容同作品形式有机地相一致(**艺术中的内容与形式**)。这种一致靠艺术家的**才华**与**技巧**来达到，技巧象在所有其他创作活动中那样，具有审美价值，这种审美价值可在创作活动的结果中铭刻下来。艺术形式跟内容的一致只有在这种情况下才是可能的，即：内容本身是艺术性的，也就是说，它真实地表现出艺术家对审美意义上的现实的思想-情感态度。而艺术作品的形式则是部分与整体、要素与结构的和谐一致。由此可见，艺术性的标准既要求艺术的特殊内容同现实一致，也要求艺术的形式同内容一致。

艺术形象 (*ОБРАЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ*) **艺术**所特有的、反映现实和表现**艺术家**的思想和感情的形式。艺术形象产生于艺术家的想象中(**艺术想象**)，通过某种物质形式(造型、符号、手势、面部表情、话语等形式)，体现在艺术家所创造的作品中，并由接受艺术的观众、读者、听众的想象所再现。与其他类型的形象(例如，照片文献的形象或抽象几何的形象)不同，艺术形象反映某些现实现象，同时本身包含由艺术家对待世界的情感态度和理智态度有机地融合而成的完整精神内容。这就使学者有理由谈到形象的**艺术语言**，这种语言是艺术去体现和向人们表达某种价值认识观点、审美观念和理想所必需的。感性的具体性和概括性有机地结合成艺术形象，但比例不同：前者的优势最为鲜明地表现在肖像画中，后者的优势则表现在象征性的形象中(**象征**)，而它们的均势表现在**典型**形象中。在每一个**艺术种类**中，艺术形象有特殊的结构，一方面这决定于它所表现的精神内容的特点，另一方面决定于精神内容借以体现的材料的性质(**艺术材料**)。例如，艺术形象在**建筑**中是静态的，而在文学中是动态的，在**绘画**中通过造型表现出来，而在**音乐**中通过音调(**音调**)表现出来；在一种体裁中，艺术形象以人的形象出现，在

另一种体裁中作为自然形象出现，在第三种体裁中是物，在第四种体裁中，把人的活动的表象同在其中展开活动的环境结合起来。但是，在所有这些情况下，不仅仅直观，而且也包括感受，是理解艺术形象的方式。后者恰恰也证明，观众、读者、听众所理解的作品与艺术有关，是艺术作品。艺术形象有不同的规模。它的最小的规模，所谓"微观形象"——这是艺术作品的艺术主旨的最小单位（诗歌中的转喻——隐喻、换喻、比喻等等；音乐中的旋律曲调）。较大规模的艺术形象即"宏观形象"——这是长篇小说、剧本、影片中的**人物**，交响乐中的音乐**主题**或情节形象——情节转调，作品的曲调节奏结构。还要更大的规模，那就是整个艺术作品的形象——中篇小说、影片和戏剧演出中所描绘的事件，风景画中的自然形象。最后，有时可以把艺术家的整个创作看成世界和世界上的人的统一"特大形象"。例如，这样的形象有：不同于 A.П.契诃夫作品中的世界形象的**陀思妥耶夫斯基**创作的完整形象，不同于 Ф.舒伯特或 Ф.李斯特创作的形象的 Ф.肖邦音乐中产生的总和艺术形象。艺术形象意义的多规模性，是艺术中一切都带有艺术形象性质的证据之一。换句话说，艺术作品的思维剖面在任何层次和任何方面都显示出它的艺术主旨的形象结构。

艺术虚构　(*ВЫМЫСЕЛ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ*)　艺术创作的特殊行为，有助于架构可以想像的和可能的、存在的变种，有助于提供那种可能有和应该有的东西。虚构的多产性是以想象（艺术想像）的活动为基础的，想像能保证在艺术活动过程中对新事物的探索，能保证在此过程中进行创造性的联合、概括和综合。借助于虚构，在艺术中对世界的思想上的前景进行把握、对各种现实形式进行再创造，对材料进行审美的安排。作为**艺术思维**的本质属性，艺术虚构能促进构思的成熟，有助于出发思想的发展和表达。艺术虚构的积极的创造本性也表现在创作过程的后来的各个阶段上。它是艺术概括、特别是诸如**理想化**、象征化这样一些概括形式的必要前提，在创造即将到来的、潜在的存在的原型时，在提供幻想的、难以置信的境遇时，它起着决定性的作用。艺术家依据幻想的自由驰骋，可以进行创造性的试验，可以去创造自己的一套解释和想像的虚构。艺术虚构的感染力不是取决于外表上的逼真，而是取决于艺术发展的逻辑，取决于美学上的

论据以及深入现象意蕴的深度。从通常的认识标准看来是无意义的东西在艺术中并不是闲暇无事时的荒唐杜撰，而是程式设计（程式化）的一种形式，这种程式设计有助于理解现实的各个不同方面。在现实主义艺术中，艺术虚构的特点是充实的审美内容和分寸感，这一切保证了虚构的艺术世界与反映在作品中的现实世界既相符又不相符的必要平衡。破坏了艺术中的这种平衡就会导致或者自然主义地摹仿现实，或者不依据客观现实和**公众**经验去作形式主义的幻想，艺术作品总是面向公众的，没有公众就不可能有艺术的存在。艺术作品的在观念中的被指定性必然要求有公众的审美上的信赖和共同参与，要求有公众的热烈反响。在普希金的格言式的诗句“我泪流满面沉醉于虚构”中，所包含的正是这样一种含意。

艺术学 （*ИСКУССТВОЗНАНИЕ*） 研究艺术的科学的总合，研究的问题有：艺术的社会审美本质及其起源和发展的规律性，艺术分类的特点和内容，艺术创作的本质，艺术在社会和精神生活中的地位，艺术的功能和发挥社会心理功能的性质，等等。现代艺术注重从精神文化的背景上研究艺术。艺术的复杂结构是以综合性为特点，主要表现在以下三个方面。第一，艺术划分为一般的和部门的，根据对艺术本身的分解划分为不同种类的（即部门的）艺术创作。艺术作为关于个别**艺术种类**的部门科学的体系，包括文艺学、戏剧学、音乐学、建筑学、艺术学（关于造型艺术的科学）、电影艺术学，等等。每一部门科学都是相对独立的，同时又是作为关于艺术创作的完整知识体系的艺术的总结构的组成部分。第二，就其最一般的形式来看，艺术学是三个分支学科，即艺术史、艺术理论、艺术批评（**艺术批评**）的总和（关于艺术的部门科学也相应包括类似的划分：戏剧学——戏剧史、戏剧理论、戏剧批评；音乐学——音乐史、音乐理论、音乐批评，等等）。在这个意义上，艺术划分为历史艺术、理论艺术和艺术批评。但是，“艺术史”和“历史艺术”的概念不是同一的。艺术史是历史艺术的核心，但历史艺术更广泛，它还包括这样一些补助性的历史学科，如，版本学、古字学等。在历史艺术中占重要地位的是把艺术过程作为艺术史和艺术派别形成的过程来研究。艺术理论和理论艺术也不是同义的，理论艺术还包括艺术的理论研究的这样一些方面，这些方面并不直接属于艺术理论。在马克思列宁主义艺术

中，**美学**是艺术的一般理论。历史艺术和理论艺术的划分是相对的。在一定意义上，可把历史艺术看作是理论艺术形成的过程，而理论艺术又可看作是通过抽象的逻辑范畴表现出来的“已形成的”历史艺术。归根结底，历史艺术和理论艺术是密不可分的，并构成统一的科学。艺术批评在文化中的地位在历史上是经常变化的，而且它的本性也不是单义的。一方面艺术批评是文学和艺术过程本身的一部分，另一方面它又是艺术的组成部分。它的本性具有科学政论性质。在社会主义社会，它是给艺术创作以社会影响的基本方法，它既面向艺术珍品的创造者，也面向艺术珍品的消费者。第三，艺术学同一系列非艺术学学科发生一定的关系，这些学科的方法论观点、结论和观察对艺术的综合研究是重要的。在这方面特别有意义的是：艺术社会学、**艺术创作心理学**、艺术符号学、文化学，等等。对艺术创作进行跨学科研究可以丰富艺术学，有助于更深入地研究艺术的不同方面：交流能力、发挥社会功能的性质、感知艺术的特点，等等。在艺术学同其他科学的相互关系中，具有重要意义的是哲学和美学，因为它们是艺术学的方法论和理论基础。艺术学不仅是科学知识的一个特殊领域，而且是艺术文化的组成部分(**艺术文化**)。

艺术遗产 (*НАСЛЕДИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ*) 指过去的艺术文化现象，被当代所把握和重新理解的、形成艺术传统(**传统和革新**)内容的所谓“永恒价值”。与遗产概念联系在一起的是一系列问题和困难。第一，有一种广为流行的看法：“时间”本身收回“永恒价值”，扬净偶然迷误并使一切都有“自知之明”，强烈地模拟现实。看来，可以认为：目前如果我们象**亚里士多德**当时那样对索福克勒斯的悲剧《俄狄浦斯王》给以高度的评价，那么我们就承认这部作品是“永恒价值”了。但是，在欧洲文化的许多时代，其中包括象文艺复兴这样的时代，《俄狄浦斯王》以及一般的希腊**悲剧**，都退居次要地位，而兴趣重新回到索福克勒斯，这不仅仅是“时代”作用的结果，而且是一定的文学运动——以歌德为首的魏玛古典文学的活动的结果。只是在20世纪初的艺术发展把修改文艺复兴以后的直线透视绝对化提上日程的时候，俄罗斯圣像画的审美价值才被充分揭示出来。对于**伏尔泰**的时代来说，但丁也好，莎士比亚也好，都还不是公认的全欧经典作家(**艺术中的经典作品**)。德国**浪漫主义**的美

学思想经过一代人的生活才批准他们取得了这个级别。审美趣味、审美需求和世界观立场的变化，如此急剧地改变了“永恒价值”的等级表，以致使它们的“永恒性”都成了问题。第二，显然每一代人都是从自己的兴趣出发来看待遗产的：**施本格勒**从拉斐尔的《西斯廷圣母》中看到新物理学的动态世界，这似乎并不是德国浪漫主义作家B.Г.瓦肯罗德和俄国诗人B.A.茹可夫斯基坦诚相告的那幅画。究竟什么东西是永久存在的呢？——是保持自己一致性的**杰作**呢，还是这种杰作的简单存在成了后代人自我表现的借口？对这一问题的回答应当是辩证的：永久存在的并不是被理解为与外界隔绝的、为历史对话所理解不了的东西这样一种杰作，也不是这种杰作的空虚架子，没有客观存在，仅作为后代人可以用来映现自身的消极屏幕，而是古典创作与后代人之间的对话。在这种对话的过程中，古典作品的含义不仅有了改变、得到了丰富，而且接受艺术的人们也获得他们意识中所缺少的东西。由此产生了遗产的有效性、遗产“复活”并“返回”人间的惊人能力，正如**巴赫金**所说的，“每一种含义都将有它再生的喜悦”。

艺术语言（*ЯЗЫК ИСКУССТВА*）历史地形成的、每一个**艺术种类**所特有的、创造艺术形象的物质手段与手法即**造型表现手段**的总和。“艺术语言”一词具有隐喻的性质，以艺术的造型表现手段与文学语言之间的类比为基础。就象思想的现实性表现在文学语言中那样，艺术形象的现实性则表现在艺术语言中。跟文学言语一样，艺术语言也具有自身发展的内在规律，而且是各个艺术种类都有其特殊的规律。跟文学语言不同，艺术语言的要素不具有具体的、实物-概念的意义，而只具有形象意义的可能性和前提，这种可能性和前提要由艺术家在艺术创作过程中以艺术作品的具体形式实现出来，这种具体形式就是由这些要素的相互联系组成的（**艺术中的内容与形式**）。由此可见，艺术语言并不是存在在艺术范围之外。它历史地发展着，随着**艺术中的进步**、随着新的艺术种类的产生而不断地为新的要素所丰富。它比艺术作品的形象内容进化得慢。在这个领域，继承性与传统在艺术发展中的作用表现得最为充分（**艺术中的继承性，传统与革新**）。

艺术真实（*ПРАВДА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ*）**美学**的中心**范畴**之一，它揭示艺术的认识论特征。艺术真实不仅仅是指“生

活逼真”或艺术形象忠实于“生活真实”。在对艺术真实的理解上，艺术想象、**幻想**、**艺术家**的创作个性本身，艺术家在艺术地反映生活时利用一整套**造型表现手段**的本领，都起着不小的作用。关于艺术真实的本质的观点是有历史变化的。从古希腊罗马时代到18世纪末，这种观点是在艺术“模仿观”的影响下形成的(**模拟**、**模仿论**)，根据这种观念，“艺术……是处在别的东西中的因素，而自然界则是物本身的因素……”(**亚里士多德**语)。这种理论的拥护者认为，艺术真实是可以达到的，办法就是在艺术中把**逼真**和一般包罗万象的观点(关于宇宙、神、自然、理性的观点)的表现结合起来。在这里幻想起着巨大的作用，因为借助于幻想确定下来的逼真的尺度，是不能妨碍一般思想的表现的。这种艺术真实观在文艺复兴时代获得了进一步的发展。那个时代的艺术家和艺术理论家确认关于美和真实统一的思想(莎士比亚认为“戴上宝贵的真实的桂冠的美，更美一百倍”)。被宣布为需要源泉的不是“艺术游戏”，而是具有感情和理智的巨大威力的人本身。根据文艺复兴时代的美学，艺术家-画家的头脑应当像面镜子，但在这种情况下，他应当做的不是毫无意义地复制，而是以物的自然知识为依据(**列奥纳多·达·芬奇**)。同时，文艺复兴时代的美学未能科学地理解艺术性和艺术中的需要的相互联系的辩证性质。结果出现逼真和真实现实相对立的倾向。这种倾向在**古典主义**美学中达到顶点，在古典主义美学中，逼真是主要的艺术原则。逼真是指艺术形象同现实的幻想般的相似，达到这种相似的办法是：在艺术作品的结构中运用地点、时间和情节统一的特殊规则(**三统一**)。启蒙运动的美学代表人物批评了这样的艺术真实观。**狄德罗**断言，“自然的真实，是艺术逼真的基础”。19世纪的美学在发展艺术真实观方面迈出了新步子，这时模仿原则本身受到全面的批评。艺术是精神实践活动和现实的艺术反映的历史地发展的形式，这种观点确立起来了。关于艺术真实同生活真实有不可分割的联系的论点得到了论证。**黑格尔**发展了关于艺术真实是通过感性形式表现出来的真实、是通过“活生生的”个性体现出来的理想这种想法。唯物主义和民主主义美学的代表人物坚持下面这种观点：描绘“人的生活即人民的生活”(**普希金**语)，表现“真实即天才的力量”(**车尔尼雪夫斯基**语)的思想，应当成为艺术真实的基础。马克思列宁主义经典著作家依据现

实主义的美学立论，全面考察了艺术真实与现实主义的**典型化**和先进思想性的原则的相互联系(**马克思、恩格斯**)，艺术真实与艺术家的世界观和党性立场的相互联系（**列宁**)。他们指出，现代艺术中的艺术真实，同艺术家提出时代的“伟大问题”的能力，同揭示社会和个人自由发展道路上产生的现实迫切矛盾的极度真实性，是分不开的。在苏共第27次代表大会上，关于艺术反映真实的问题，成为苏联知识界所有人士关注的中心。在国家发展的转变时期，我国人民从来没有像现在这样需要客观地、全面地看待现实。戈尔巴乔夫在苏共中央会见大众信息和宣传手段领导人时（1987年3月)强调指出：“真实应当是全面的，这样，它才会具备建设性的品质”。在20世纪的艺术和美学中，反映现实的形式的多样化问题是中心问题之一。在M.A.弗鲁别利和П.毕加索的画中，在M.A.布尔加科夫和Ф.卡夫卡的长篇小说中，在Ф.费里尼和A.A.塔尔科夫斯基的影片中，艺术真实有时是通过远离“逼真”和现实主义形象性的复杂形式揭示出来的。

艺术中的**传统与革新**（*ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВОВ в искусстве*，来自拉丁文*traditio*——传递与晚期拉丁文*novatio*——更新、改变）两个互相关联的概念，二者的对立与相互依存表现出一切真正的艺术创作活动的实际辩证法。不要革新而热衷于传统——这是**摹仿主义**；不与传统相联系的革新则是对作为有机整体的文化所遵循的艺术-审美**尺度**的破坏。传统能保证**艺术中的继承性**，引导**艺术家**掌握前人和以前时代的遗产(**艺术遗产**)，向艺术家提供他向公众表达思想的语言，同时也给革新一个起点：尽管这个起点之所以必要是为了离开它，是为了同它开始富有成果的对话。而革新则只是归根结底给传统以存在的理由，因为它证明传统是富有生命力的、卓有成效的。真正的艺术家对传统的掌握本身就是革新，因为他使传统以新的方面面向现代生活，从其中发现未曾被人利用过的潜力，对其成分重新加以改造。革新可以为了一个传统的更加深入的层次而以其最富有论战性的方式向这同一个传统发起诘难；例如Э.马奈，在推翻19世纪腐朽了的**学院**派的陈规旧套时，就依靠了Д.委拉斯开兹的经验；20世纪的戏剧改革家在同日常生活与心理描写在舞台上的统治地位进行的斗争中就曾求助于民间的或宗教仪式化了的“演戏”传统，

等等。按照是传统因素占优势还是革新因素占优势这个特征来划分艺术家的类型并把他们对立起来，这种作法是值得怀疑的，并且无论如何都是肤浅的：例如，把**斯坦尼斯拉夫斯基**体系描写成传统现象，而把**梅耶霍德**的实践描写成革新的事实——这种作法只有在极其明确而又狭窄的上下文中才有意义，超出这个范围就变成毫无意义的东西了。斯坦尼斯拉夫斯基体系本身就是从跟戏剧生活原有之现实实行坚决的决裂而产生的，而梅耶霍德在工作中则依靠了传统中原来就有的前提。在文化史上，对传统与革新二范畴的主观认识，因而也就是这两个范畴的客观存在，共经历了三个主要阶段。在第一个阶段上（原始创作，古代文化，**民间创作**），占统治地位的是前反射式传统主义：艺术创作在很大的程度上陷入宗教仪式化了的日常生活的自发力量中，艺术创作的体裁经常从生活境遇中来选定，个人因素与其说"自为"地、不如说"自在"地存在着。在第二个阶段上（古希腊罗马时代，以及在类型学上可与它媲美的、印度与中国文化发展的几个阶段，同古希腊罗马有继承关系的、包括古典主义在内的、欧洲文化的几个时代），出现了反射式传统主义，其特点是：有了"作家"和"专家"人物，对创作规则进行了理论思考，对艺术家的个人**手法**予以注意：传统表现为体裁上的**规范**，人们有意识地把它跟日常生活中的行为规范区别开来，革新则表现为按照稳定的比赛规则参加竞赛。一代代传下来并在规范主义的理论中被编成法典的技能的典范依然是不可动摇的，但却为不可重复的个人特点（**艺术中的个性**）的典范所补充：**技巧**的实质是传统，大师的特色是革新。在第三个阶段上（从前浪漫主义和**浪漫主义**开始的近代与现代文化），传统主义方针的主导地位走到尽头：作为残余保留下来、有时甚至"重新振作起来"（19世纪长篇小说形式的再次被规范化）的规范主义原则失去了强制性和世界观依据。浪漫主义者为传统概念开辟了新的可能性，他们把它同人民文化、同民间创作与民族古风联系起来；但是这样理解的传统可以说它是什么它就是个什么，是动机、是"土壤"、是理想、是解释的对象、是怀乡病的客体，但唯独不是必须遵循的抽象规范。传统与革新的新型相互关系的巨大优越性是先前不可能有的、自由的尺度。这种自由的反面是危险，跟丢掉传统与革新之间经过几个世纪的加工而准备出来的平衡有关的危险：**先锋主义**的许

多形式所特有的、作为目的本身的为革新而革新的过火行为只是现在才成为可能，而在另一极上，则是机械地规定现成的庸俗作品的批量生产，或者是，例如，法西斯主义艺术的伪传统主义。传统与革新的**和谐**已经不能由个人之外的文化环境来提供，但是，在艺术创作活动中它每一次都应该是可以重新达到的。

艺术中的**创作方法**（*ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД в искусстве*）支配艺术作品创作过程的种种原则的体系。对这个概念作这样的解释，就可以正当地说某某艺术家（例如，O.巴尔扎克或B.И.苏里科夫）的创作方法了。既然艺术的社会历史制约性产生一个时代、一种社会经济形态的各大艺术家团体的基本创作方针在本质上的共同性和这些方针的历史续承性，创作方法也就表现为形成**艺术**、**艺术风格**中一定**流派（派别）**的种种原则的体系（在这种意义上，人们说**古典主义**的、**浪漫主义**的、**批判现实主义**的、**社会主义现实主义**的以及其他主义的创作方法）。“艺术中的创作方法”概念的这两种含义的存在反映艺术活动所固有的、现实的、个别与一般的辩证法。艺术中的创作方法的理论问题，在从**苏格拉底**与**亚里士多德**开始的全部美学思想史上一直都有人研究。譬如，亚里士多德曾指出艺术中有三种“摹仿”（мимесис）：照事物的本来的样子去摹仿，照事物为人们所说所想的样子去摹仿，和照事物的应当有的样子去摹仿。这里说的实质上是不同的艺术方法，尽管“艺术中的创作方法”概念本身当时还不存在。P.笛卡儿在他的哲学论著《论方法》（1637）中阐述了理性主义的原则——即要求制定调整人们认识活动（其中也包括艺术中的认识活动）的**规范**和法则。这些原则是古典主义创作方法的基础。大家知道，**左拉**曾撰文论述艺术中的实验方法。在**别林斯基**关于“自然学派”的思想背后，以及在**车尔尼雪夫斯基**关于俄国文学中的“批判流派”的言论背后，隐藏着的不是别的，而正是“创作方法”概念。不过，“艺术中的创作方法”概念只是在马克思列宁主义美学中才成了科学的范畴。马克思主义美学承认直觉与无意识因素在**创作过程**中的重大意义，但认为创作过程基本上是个自觉的和有目的的过程，因而反对宗教神秘主义、直觉主义、弗洛伊德主义以及其他非理性主义对创作活动的解释（**美学中的非理性主义**）。“创作方法”范畴的理论价值恰恰也就在于：它极其明确地表示出艺术思维、想象、

才华的种种意向的自觉性。与此同时，马克思列宁主义美学之承认艺术史过程的合乎规律的并受社会决定的流程，导致把“创作方法”概念（在它的第二种含义上）用于确定那些产生出各种艺术流派的形成、发展与斗争的思想-审美方针。因此，“创作方法”概念能帮助美学科学揭明艺术家的才华与世界观（**艺术家的世界观**）的联系机制，然后再揭明社会-意识形态对艺术的历史发展总过程的调整机制。艺术中的创作方法问题的某些方面，首先是确定创作方法的结构，需要作进一步深入的探讨。尤其是长时期以来这种结构一直都是从纯认识论方面来解释的：艺术中的创作方法被归结为形象地认识现实的方式。后来，在苏联美学科学中，开始日益牢固地树立起关于创作方法具有更加复杂的内在结构的观点。某些研究工作者认为，创作方法的特点是对世界的艺术把握的认识方面与规范方面的矛盾性联系，这两个方面的相互关系常常是各不相同的（例如，在现实主义艺术中和在古典主义艺术中）。有一种观点把创作方法看作对生活材料的艺术选择、概括、审美评价和形象体现的种种原则的总和。有理由把创作方法看作更为复杂的并有辩证变化的、在创作艺术作品时实现的种种方针的体系。艺术中创作方法的结构，作为艺术本身结构的类似物，有四个相应的面，它同时是认识生活的方式、评价生活的方式、把生活现实变成艺术形象结构的方式、以及安排艺术的形象语言的方式。对艺术中创作方法的每一个方面的具体解释，以及它们的相互关系和联系性质可能各种各样。由此也就产生出个人的和社团的艺术创作方法的多样性。

艺术中的**创作过程**（*ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС в искусстве*）艺术家的精神-实践活动，以创作艺术作品为直接目的。精神-实践活动的内容决定于思想-审美因素，也就是整个艺术作品的那些思想审美因素。创作过程的个体形式是多种多样的，它们决定于艺术家个性的特点、艺术家所使用的艺术**体裁**与**艺术种类**的特点。美学中辩证唯物主义观点与主观唯心主义观点的对立清楚地表现在对创作过程的解释中。主观唯心主义的代表人物，特别是弗洛伊德主义者与新康德主义者，企图把创作过程解释为某种无意识的、非理性的、甚至是神秘的东西，并否定认识其内在规律性的可能性。马克思列宁主义美学从这些规律性的科学的可知性原则出发，把创作过程看作脑力

劳动与体力劳动、逻辑推理认识与直觉认识、思想与情感的复杂的统一体。创作过程分为两个紧密相联的主要阶段。第一个阶段是艺术构思的形成阶段，而艺术构思归根到底是作为对客观现实进行形象反映的结果产生的。在这个阶段上，艺术家对生活材料进行理解，并在思想中形成未来作品的总结构，同时还就主题的形象处理进行实际探索，这种探索通常是循着几个方向进行的。第二个阶段是直接创作作品、"做"作品。艺术家考虑到未来对自己想好的这部作品的审美感受的情况，便自发地或自觉地力求自己思想与情感的形象体现具有最佳的表现力。这样一来，所创造的形象的内容也就变得明朗化和深刻化了。在这个阶段上，往往有改变原有构思的情况。这种情况的必要性是由于对生活材料、对以前的文化经验和艺术传统进行了进一步的研究与选择才产生的(**传统与革新**)。全部创作过程的特点是**内容与形式**的辩证的相互作用，这并不排除、有时候还要要求在创造性探索的某些时机时而把审美活动在形式方面的任务、时而把它在内容方面的任务提到首要的地位。创作过程要求艺术家在完成提出的创作任务时要高度地集中精神、意志顽强、坚持不懈。它要求付出巨大的、细致耐心的和（甘愿）一贯如此的劳动，这种劳动既是创作**灵感**的前提，同时也是它的结果。创作灵感通过它的一些演化形式贯穿着艺术中的全部启发性活动。这种活动还有机地包含着对整个创作过程中产生的各种结果的自我分析。没有这种自我分析、自我检验，就不可能评价自己作品的实际效果，就看不到它的弱点，就不可能拟定实现构思的最佳途径。在创作过程中，艺术家对全部活动的批判-理性的理解以及对到来的灵感的自由遵循等各方面的因素互相交替、互相渗透。创作过程完成的客观标准是创造出体现于艺术作品中的完整艺术形象。

艺术中的**当代生活** (*СОВРЕМЕННОСТЬ в искусстве*) **艺术家**在自己的创作中面向他所亲眼看到的那个时代的一定时期的事件。艺术中的当代生活——这就是"历史上的今天"在艺术中的反映，这个历史上的今天跟已经度过的，同时又因自己的前途而奔向明天的那个时期的最近的、也可能是较远的阶段不可分割地联系在一起。在时代的界域之外考察当代生活，不管是较大的界域还是较小的，那都意味着对当代生活的解释含含糊糊、不明确、缺少必要的参数。不过，

“艺术中的当代生活”概念并不仅仅是时间上的。艺术的根本性质和原则——**党性、人民性、现实主义**——离开了它跟迫切的社会问题与任务、跟人民生活的联系，离开了它的教育职能，是不可能存在的。这一切要求艺术首先必须面向当代生活中最重要的**主题**，面向那些激动千百万颗人心的问题，要求它从艺术角度领会和反映国内和世界上发生的种种复杂而矛盾的过程；要求它把头等注意力集中在现代社会发展的辩证法中最本质的东西上。苏共文件中曾不止一次地强调指出那种使具有现实意义的题材得到鲜明艺术表现的艺术的特殊社会意义，这决不是偶然的。而从这里也就产生出艺术工作者在道德和审美方面的任务——更加大胆地、富有创新精神地去探索当代生活的主题。面向当代生活使艺术有可能起特别有效的艺术认识作用：这就是对社会生活的现有过程进行分析，揭明它们跟往日事件的因果联系，从艺术上预测今日正在进行的事情将来可能有的后果(**艺术中的预示**)。由此可见，艺术中的当代生活乃是保证艺术的政治职能与意识形态职能积极有效、保证艺术在社会生活中积极发挥作用、享有崇高声誉、博得万民称颂的必要条件。有时候，“艺术中的当代生活”概念被广义地解释为对艺术中再现的任何一种题材的当代视觉，其中包括历史题材(例如，艺术家在描绘伊凡雷帝或彼得大帝时代时力求表现自己那个时代的那些使自己的同时代人激动的精神和思想)。不言而喻，如果没有决定对被描绘的东西的艺术视觉的主观因素，那也就没有创作过程，没有艺术，而且，如果没有对事物的当代观点，任何具有现实意义的题材本身都不能保证艺术中的当代生活。在这种意义上，艺术中的当代生活是“两位一体的”：它既要求把当代生活作为描绘的对象，又要求**艺术家**领会它并把它反映在作品中。但是，这并不意味着，当把今天创作的任何一部以历史为题材的作品列为当代生活时，这种对艺术中的当代生活的广义解释都是合理的。毫无疑问，可以以历史为题材写出这样的长篇小说或拍成这样的电影，它们尖锐泼辣、富有现实意义、反映当前大众关注的问题。大家知道，根据古典艺术作品演出的戏剧和电影可以多么地富有当代生活感。不过，任何对古典作品的当代解释，即使加上极其武断地重新裁剪原文、往里面添加导演本人的观点、并在观众心中引起相应的联想，都不能提供当代的现实、当代现实的实际反映。艺术实

践证明：要保证真正的、艺术中的当代生活并不总是那么容易的。而且，在某些**艺术种类**与**体裁**中，这会有特殊的困难(**音乐**、**芭蕾舞**、歌剧)。艺术中的当代生活的名声往往有遭到败坏的情形，譬如当创作出仓卒了事、常常带有应景性质的作品时，或者当企图用主题的现实性来掩盖缺少艺术才华时。人们常常根据哪些主题、情节符合于生活实际、符合于国家和人民全神贯注的问题来判断艺术中的当代生活。不过，主题的现实性、尖锐泼辣，对于艺术中的当代生活来说，固然是必要的条件，却还是不够的。要创造出真正富有时代气息的艺术作品，必须有深邃的思想、广博的见地，来驾驭以探索相应的结构手段和**造型-表现手段**为目的的形象处理方法(**艺术中的内容与形式**)。艺术史，包括苏联艺术史，令人信服地表明：面向当代生活为艺术家选择能保证实现其**构思**的各种手段提供最广泛的机会。当然，这些手段必须是正当的(在一部政治上最有当代感的作品——T.阿布拉泽导演的电影《忏悔》中，除了“纯”现实主义外，还有**超现实主义**、**怪诞**、幻象、甚至荒诞的成分)，否则就会变成赤裸裸的把戏，在最好的情况下还能引人入胜，在最糟的情况下则粗俗不堪。当代生活为艺术家提供取之不尽的材料，以极其有趣的主题和典型人物滋养他的创作。面向当代生活能保证艺术与生活的牢固联系，使得艺术能在解决苏联社会面临的课题方面积极地帮助人民、帮助党。

艺术中的**党性** (*ПАРТИЙНОСТЬ в искусcстве*，来自拉丁文 *Partes*——党派、义务、职责)

艺术的这种阶级性表现是与正在为政权而斗争的社会阵营的高度发展水平以及与社会阵营的意识形态和政治党派的出现相联系的。例如，**车尔尼雪夫斯基**、H.A.涅克拉索夫、M.E.萨尔蒂科夫-谢德林等人的创作的革命民主主义党性表现了同专制农奴制制度及其意识形态进行的斗争的白热化程度。在现代条件下，共产主义党性是最彻底的，它是世界艺术中**人民性**的最高的、公开的和自觉的表现。它与资产阶级党性相对立。如果说资产阶级的党性的客观意义就连它的传播者也不是始终都明确地意识到的，而且往往还故意地加以掩盖，那么，捍卫共产主义的理想和原则的**艺术家**则公开宣布党性思想，自觉地、不达目的决不罢休地实现党性思想。**马克思**和**恩格斯**最先从经过科学论证的无产阶级党性立场出发，考察了艺术活动问题。在新的历史条件下全

面制定并实际实现艺术的党性思想的功绩归于**列宁**，归于苏联共产党。在《党的组织和党的出版物》(1905)一文中以及在列宁的其他文章中，都确定了文学中共产主义党性的标准，这一标准指明，革命工人阶级的作家的自由(**艺术创作自由**)，广泛的创作首创性，他们参与新型政党的思想与行动，是有机的统一体。这一标准要求认识到：文学应当为工人阶级领导下的劳动人民服务，只有以自己的创作参与党的政策的制定和执行，在文学工作中自觉地并满怀信心地遵循共产党的纲领、思想、决定、实际经验以及他国革命斗争的经验，才能最顺利地完成这一任务。这不仅与理论和宣传鼓动的出版物有关，而且与艺术文学、与整个新型艺术有关。共产主义党性的标准的真理性经受了艺术实践的检验：**高尔基**、**马雅可夫斯基**、M.A.肖洛霍夫、A.T.特瓦尔多夫斯基、E.恰连茨、A.乌皮特、Ч.艾特马托夫的书，Д.Д.肖斯塔科维奇、C.C.普罗科菲耶夫的音乐，苏联的革命的戏剧表演，**爱森斯坦**、**普多夫金**、瓦西里耶夫兄弟、**多夫仁科**、H.申格拉亚的影片，И.A.安德列耶夫、B.И.穆希娜的雕塑，M.B.涅斯捷罗夫、M.萨里扬、A.A.普拉斯托夫的绘画，以及其他许多苏联艺术家的创作都证实了这一标准的正确性。共产主义党性既表现在党员的创作活动中，也表现在捍卫党的事业和思想的非党艺术家的创作活动中。党和人民的一致是多民族的苏联艺术的党性和人民性一致的基础。充满共产主义党性的艺术创作也在其他社会主义国家中得到了发展，并且在资本主义世界为自己开辟道路(Л.阿拉贡、M.安德逊-尼克索、P.古图索、X.比德斯特鲁普等人)。党性是客观规律性，它决定艺术作品的审美特殊性的重要特征以及它们在社会中的功能。例如，苏联艺术中的**美**，是同确立社会主义理想、通过现实倾向艺术地揭示社会主义理想分不开的，是与旨在使人民全力以赴地积极投身于世界改造的创作想象的作用有联系的，是与这样一些本领有联系的，这些本领就是使人们对革命地提出的存在的根本问题深表关注，并且用马克思主义世界观和社会主义建设实践帮助找到的对这些问题的回答来唤起人们的和谐完善感。在社会主义革新的斗争中，艺术的认识-教育的功能、对真实的艺术理解，具有特殊的意义。艺术家参加争取社会主义、争取社会关系真正人道化的斗争，在辩证地了解社会发展规律性的基础上，不是教条地，而是创造

性地接受马克思列宁主义思想，以这一思想来振奋精神，由此扩大艺术真实的范围(**艺术真实**)，有助于忠实地反映生活的最深层次。马克思列宁主义的党性决定选择概括的艺术形象的“重心”和“承重结构”，而社会主义艺术作品中**造型表现手段**的整个体系的革新特征在很大程度上是与这些承重结构相联系的。尽管思想、主题、问题和诗学的多样性受到培养全面发展的个性的任务的制约，但在培养的内容上却有特别重要的范围，而这些范围是与确立社会主义可能性、与从艺术上理解共产主义前景以及为共产主义前景而斗争相联系的。这丝毫不意味着为现实作辩护，相反，马克思列宁主义党性鼓励艺术家革命地揭示冲突，为了使现实全面完善化而反映缺点。列宁的党性思想，今天通过苏联共产党关于艺术文化参加同停滞心理作斗争、参加人民生活的彻底改造的纲领性方针而得到了自己的发展。社会主义艺术中的**阶级性**和全人类性的辩证法决定于为未来的无阶级社会而进行阶级斗争的辩证法，社会主义艺术是未来无阶级的全人类的共产主义艺术的前奏。

艺术中的**对称** (*СИММЕТРИЯ в искусстве*，来自希腊文 *symmetria*——相称) **造型艺术**、**实用装饰艺术**和**建筑**中以现实界的根本属性为基础的、使艺术作品和谐化的原则。作为一种艺术概括，对称要求把诸结构要素结合成一个统一的、服从于平面和立体几何图形结构规律的体系。从古希腊的美学开始，对称就同**和谐**、审美上的形式**完美**两概念联系在一起。在艺术中使用对称的必要性决定于结构(例如在建筑中)的功能属性，决定于人体构造的两面性，决定于人脑的结构和工作动态（双目视觉、空间定向等等）。根据艺术作品诸结构要素彼此相关的配置，对称可分为几种类型，其中最简单的是“镜式对称”，这种对称的各个要素是“左”与“右”的关系。对称的格局是带有中心点的圆周、“滑动反映场”中诸要素围绕一条中轴线按照一定秩序的重复。所有的图案装饰形式都是建立在对称基础上的；在建筑中，除了形状上的特质外，对称还提供诸要素在结构上的一致性(**结构**)；在**绘画**中对称决定各个部分的互相均衡。

艺术中的**风格** (*СТИЛЬ в искусстве*，拉丁文*stylus*，来自希腊文 *stylos*——书法中的竖笔划、中轴) 由**建筑**、**造型艺术**和**实用装饰艺术**发展过程中的生动实践所产生的、形象体系与艺术表现手

法在结构上的统一性。"风格"概念用于表征艺术发展中一个大的时代、各种不同的艺术流派以及艺术家的个人**手法**。风格是**艺术的综合**中起联系作用的要素之一，具有最大程度的不可分割性和整体性（**哥特式**、**巴洛克式**、**古典主义**）。风格是相对独立的，形成自己的传统，在一定条件下，即使跟其他风格相抵触，也能比产生了它的那个社会文化形势存在得更长久。参与风格形成过程的，有许多社会与文化前提，它们与关于艺术本性、艺术职能的观念相联系，并表现在艺术家的创作方法和世界观中。最初的有重大意义的风格是在古代文明（埃及、巴比伦）中适应着占主导地位的宗教-意识形态规范形成起来的。在不同的历史时期，风格各以独特的方式在一些个**艺术种类**中实现出来，并通过**艺术中的内容与形式**的相互关系在或大或小的程度上表现出自己的典型特征。随着每一个新时代的到来，与艺术在风格上的发展相适应的，是日益增长的复杂性，它表现在本地的、地区的各种学派、艺术传统的相互作用中。从文艺复兴时代起，艺术家的个性（**艺术中的个性**）获得日益重要的意义，它在风格现象的框框里已经摆不下了（米开朗琪罗、伦勃朗、Д.委拉斯开兹、A.华托、Φ.戈雅）。架上艺术的发展促进了这种趋向的巩固，使**绘画**、**格拉费卡**、**雕塑**获得越来越大的表现自由。从**浪漫主义**开始，在19—20世纪的艺术中仅只表现出某些风格倾向，这是由艺术家处世态度的共同性决定的。创立"新风格"（**现代艺术派**）的尝试，由于19—20世纪之交艺术发展的社会-艺术方面的矛盾性而成了空中楼阁。不过，正是在这个时期，一系列学者（**韦尔夫林**、A.里格耳等人）进行了把艺术史看作"风格史"的尝试。但是在20世纪，艺术的发展已经不能全部纳入风格更替的框框。**先锋主义**中形形色色的"主义"的出现和迅速消失，它们在思想上的不稳定性，阻碍着完整的风格的创立。在社会主义社会中，艺术上对风格的探索是跟力图在人周围建立一个审美上完美的环境相联系的。

艺术中的**个性**（*ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ В ИСКУССТВЕ* 来自拉丁文 *individuum*——不可分的东西，个体） 艺术家的个性的不可重复的特征，艺术家的存在和活动的特殊形式，这种形式使艺术家的创作结果具有独一无二的性质。艺术家能够创造出来的那种东西的规模和优点，决定于他表现为个性这一点。为了完成自己

的社会使命和最充分地表现天赋才能，艺术家应该具有自己个人的独特性，成为这样一些特性的拥有者，如在确立自己的世界观立场、审美立场、价值观点时表现出完整性、独特性、积极性。存在有但丁、莎士比亚、莫扎特、**普希金**·**陀思妥耶夫斯基**、毕加索创造的形象、性格、主题、风格特征和统一性的特殊的、独立的世界（自己的“宇宙”），这是一个通过自己的独特性和独创性很容易识破的世界。这个“从某一点看是唯一的”全人类的公式，在艺术中得到了自己的绝对的和最有说服力的体现。**歌德**在高度评价艺术家们的天性和性格的完整性，评价“有成为他们的本性所创造的那种东西的勇气”以及独创地发挥**天才**、天资的自由时认为，艺术家有能力和决心把“自己身上一切不是他所固有的东西”抖搂干净，这是艺术家（一般人）的个性不灭的特征。同样，艺术家在完成自己的**构思**时的成功和失败，在不小的程度上取决于他的独立性、自信心。人们往往把艺术中的个性归结为艺术家的创作“人物”的特征，归结为艺术家天资、天才的独创性，这只有一部分是对的。因为在这种情况下，个性的社会根源、社会性质都被掩盖起来，被推到第二位，而个性的社会根源、社会性质根深蒂固地存在于艺术家对待现实的态度、他同社会的联系的性质之中。个人的“自我”似乎成了艺术家个性的中心，但是这个“自我”却处在外部世界、生活条件和大量外在势力的经常不断的影响下。因此，艺术家的个性有把艺术创作者的社会世界吸收进来的凝聚性。艺术家的个性的社会意义决定于他的作品中有表现、传达某一社会集团（阶层、阶级）、整个社会和人类的共同追求、需要、目的的能力。在艺术家的工作、言行中，集体的普遍的东西，而不仅仅是纯粹个人的独特性表现得越充分和越广泛，个性也就越有意义，越有全人类性质。只要艺术家不故意突出自己的“与众不同”，而是以自己独一无二的创作为一切人揭示某种新东西，艺术家就表现为具有社会意义的创作个性，或者按照Э.В.伊利因科夫的准确说法，就是“通过个别表现普遍”。应该把具有社会意义的艺术中的个性同个性的假面具、仿制品区别开来，必须反对矫揉造作、追求新奇，以能够使要求不高的读者或观众想象不到、大吃一惊的琐事、怪事、时髦花样来标榜“独一无二性”等等做法。艺术中的个性有自己的特点，这些特点是同艺术形象地把握（反映）现实的特征相联系的。例如，在科学

中，创作的**个性化**原则的表现不同于在艺术中的表现(**艺术与科学**)。按照一位科学家(Я.Б.泽利多维奇院士)的中肯见解，《我记得奇妙的瞬间……》仅仅普希金才能写出来，《月光奏鸣曲》仅仅贝多芬写得出来，而能发现中子的却不仅仅是查德威克。在“仅仅”(艺术)和“不仅仅”(科学)之间的差别，是由理解现实的艺术方式和科学方式的特点决定的。科学家同现有的、现存的、但还没有认识的东西打交道。艺术则与科学不同，能够发现、发明尚未有过的东西，按照**亚里士多德**的说法，根据或然性或必然性来看，就是应该有或可能会有的东西。艺术家的个性尤其表现在他借以创造、创作、“大胆发明”前所未有的东西——事件、性格、命运、整个世界——的那种勇气上。没有多种多样的创作个性，不发挥艺术家的天赋才能和他们的创作自我实现的自由(**艺术创作自由**)，艺术的丰富性和进步都是难以想象的。

艺术中的**国际性**（*ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЕ В ИСКУССТВЕ*）见**艺术中的民族性和国际性**。

艺术中的**继承性**（*ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ В искусстве*）从把握传统方面对艺术创作的行为和结果作出的评定。艺术作品的规模始终联系到它在历史记忆和艺术经验中，在“大时代”中(**巴赫金**用语）扎根有多深。而这并不以作品是否外部固定在历史上，有无传统色彩为转移。脱离传统，背叛传统，也可以成为继承行为，而这也决定有内容的革新和无效果的革新两者之间的差别(**传统和革新**)。在艺术作品的不同层次上可以看到继承性的具体表现(体裁**规范**的继承性，形象、**主题**、主旋律的继承性往往同争夺样板结合在一起，手法的继承性等等)。特别有意思的是深层的、隐蔽的继承性现象(例如，苏联音乐学家Б.Л.亚沃尔斯基指出的A.H.斯克里亚宾的**音乐**与音乐中的俄罗斯旋律因素——歌曲旋律因素的关系，这种关系的特点就是在完全不引用民间创作的条件下忠实于它的最一般原理)。

艺术中的**纪实性**（*ДОКУМЕНТАЛЬНОСТЬ в искусстве*，来自拉丁文 *documentum*——证据）表明20世纪艺术文化所固有的新的审美特性的一个概念，它是在信息传播技术手段（摄影、印刷、广播、电影、电视)的影响下形成的，利用这些手段能够如实地展示现实，但又不等同于现实。由技术手段提供的描绘生活的可能

性，直接使文献在文化中的作用具有现实的意义，不仅产生了电影艺术的独立分枝——与故事片相对立的纪录片，不仅可以为生活的某种现象或事实提供资料，而且也对艺术产生影响（出现了纪实戏剧、纪实散文）。纪实性成了20世纪艺术文化中稳固的形象主题之一。技术手段可以使人们在艺术中达到接近生活的新水平。同时，现代的艺术中的纪实性与其说归功于描绘与现实的一致，不如说归功于不一致，有区别，区别总是与技术的不完善相联系的。例如，今天具有最大程度纪实性的电视直播也还要受透视法、二维性、镜头范围、外景选择等等的限制。技术的完善会不断修正"纪实性"这一概念的含义。但对20世纪来说，这一概念在整体上具有某种一般的经验规定性。如果把这一概念运用到艺术上，主要不是描绘与现实的等同性，而是指观众在接受过程中产生的可靠感、信任感。这时恰恰不完整、不等同状态成了纪实性的标志。例如，在现代电影观众看来，似乎黑白片比彩色片更有纪实性。纪实性最初表现在摄影、报纸版面拼版以及屏幕上的黑白平面图象等领域中，后来逐步从这些领域抽象出来，成为一种独立的审美特性。它不仅具有显像意义，而且具有标志意义，适用于任何其他种类的（其中也包括非技术性种类的）艺术，与其他艺术手段发生相互作用。纪实性开始成为戏剧革新的手段，对造型艺术发生影响，深入艺术文学，甚至进入**音乐**（"具体音乐"）。纪实性是艺术中达到生活逼真道路上的重大前进步伐，但同时又是它的限制，是从古典现实主义的完整性向纪实性手法的非完整性和片断性的过渡。一方面是纪实性手法体现的接近现实的新水平，另一方面是描绘的局部性、片断性，这表明了20世纪某些大艺术家以至整个艺术流派（**达达主义**、**超现实主义**）所采取的方针的特点。纪实性描绘的片断性是靠20世纪艺术的另一重要成份——剪辑来加以克服的。描绘的纪实性最先引起艺术作品构成的剪辑结构。文献的非纪实化可能性从外表上看也以部分纪实性手法为依据。艺术家利用剪辑把纪实性描绘放在另一种前后关系中，或者突出与它的基本含义无关的次要内容，就可以创造出全新的形象。非纪实化的效果尤其广泛运用于**摄影艺术**和故事影片中，电影发挥了新闻记录片的审美潜力，包括运用镜头的**变形**。看来，经验的纪实性概念在大众传播（**艺术和大众传播**）的技术手段进一步完善的

过程中还将发生变化。

艺术中的**阶级性和全人类性**（*КЛАССОВОЕ И ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ в искусстве*）表明作为社会现象的艺术复杂、矛盾的性质的艺术社会学范畴。作为反映现实的一种独特形式，艺术在阶级对抗的社会中不可能带有直接全人类的性质，对现实的艺术描绘在那种条件下必定要通过阶级关系折射出来。艺术中的阶级性表现在对一定题材的重视，表现在艺术家对作品中正面主人公的选择（例如，**绘画**中的"学院派"的题材和主人公都不同于巡回展览派艺术家们的创作）。艺术中的阶级性与其说是表现在对**人物**外部特征的描绘方面，不如说是表现在对他们内心世界的揭示上，对他们思想感情的表达上，作者对他们的态度上。艺术中的阶级性也不仅表现于作品的内容和形式的特点，而且表现于对这个或那个作品的**解释**的性质，表现于对它的感受过程中，表现于观众、读者、听众对它的态度，表现于直接或间接地利用艺术去保卫或维护一定的阶级利益的可能性。艺术的阶级性最充分地表现于艺术作品的思想趋向、倾向性，并通过艺术形象系统表现出来，由作品中反映的道德、哲学、宗教观念作为中介。艺术显示其阶级性的清晰程度不完全一样。这取决于艺术作品的种类和体裁特点。不过在同一种**体裁**的范围内艺术作品的社会阶级方面也由于其艺术形象的结构的特点而表现不同。**马雅可夫斯基**的长诗《好！》和《穿裤子的云》就说明了这一点。阐明艺术的性质的阶级因素的复杂性，首先取决于社会现实的多面性和矛盾，社会生活的精神方面与社会政治方面之间的相互作用的复杂性。与庸俗社会学不同，马克思主义美学否认艺术家的社会出身对他的世界观的注定性，艺术家并未被自己的阶级"打上烙印"。在**艺术家的世界观**与他的作品内容之间并不存在简单的相互一致关系。作者主观的社会性好恶往往同他的作品的实际阶级意义不一致。**恩格斯**在分析巴尔扎克的创作时准确地指出了这一点。艺术作品的内容的全人类性同艺术家公开宣布的回避社会问题也毫无共同之处。决定着艺术中的全人类性的，是在这里集中地表现着对世界的审美关系，这种关系体现着对于人和人类具有普遍意义的"共同兴趣"。全人类性不等于超历史性，因为艺术中反映着历史地发展着的丰富的人类社会关系。在阶级社会中，全人类性是同阶级性分不开的，它通过进步的社

会力量的艺术表现出来，这种艺术最忠实地、准确地在历史地决定的时刻反映着社会和人的发展的客观趋向。全人类性既表现在使任何社会阶层、任何民族、任何时代的代表都感到亲近的题材的选择上，也表现在表现手法上。艺术的人民性、国际性（**艺术的民族性与国际性**）、历史继承性都是它的全人类性的方面。这些方面最充分、最彻底地体现在社会主义艺术中。社会主义艺术中的阶级性表现为对资产阶级文化中的反人道现象的不可调和态度，表现为意识到并公开捍卫同建成无阶级社会的前景相关联的真正人道主义理想，这种阶级性是为争取全人类性在艺术中占优先地位的斗争的历史具体形式。

艺术中的**解释**（*ИНТЕРПРЕТАЦИЯ в искусстве* 来自拉丁文 *interpretatio*——解释，说明） 艺术创作过程和艺术作品感受过程的必要因素。在艺术中，对现实的艺术反映一定要包含解释（说明）现实的成分。在继承和发扬精神文化的进程中重新理解艺术作品的意义（往往是多次的重新理解），任何一次都会成为对艺术作品作出的新的解释。解释作为最重要的组成部分，也包括在读者对艺术的感受的过程中，它就是这个或那个感受主体对艺术作品理解的独特性，这取决于主体的个性、社会属性、发展水平等等。解释构成保证对艺术作品产生社会反响的艺术批评的基本任务之一。从比较狭隘的意义上看，解释是对艺术作品的**表演**的重大评定。存在着一整套综合的表演艺术（**音乐**、**戏剧**等等），在这些表演艺术中，艺术作品的创造过程照例是与在演出中或在音乐会节目中面向观众相脱节的。解释在这里是作为艺术创作，或更确切些说，共同创作的直接过程的最重要因素出现的。最初的作者在这种情况下创造出作品的不变式（剧本、乐谱等等），这种不变式每一次都由对原作提出了自己读法的演员们或音乐家们重新再现出来。随着机械纪录手段的出现和规定具体演出数量，演出便失去了自己的独特性，对原作的解释日益固定，而固定的解释仍然未能详尽地说明原作的全部潜在可能性，因为不仅个别表演者，而且甚至不同时代的人也不能不依据自己时代的经验对这部或那部作品重新作出解释。解释在不同民族文化和国家的代表人物那里可以是不同的，这取决于他们的世界观和审美观。在文学中，解释起始于口头表演民间作品的说明词，后来由个人把这些说明词在古代文献中纪录下来。

在现代条件下，表演囊括了文学读物的一切形式，不管是诗、是散文、是小型杂艺艺术，还是长篇小说和中篇小说的广播改编稿。后者是相对新的文化现象的组成部分：把文学原著改编成剧本或电影脚本搬上舞台，搬上银幕，上广播，上电视。虽然这类作品无争议的很少，但是经过录音机、屏幕、舞台对过去和现在的文学原著作出解释，在今天已是传达艺术遗产并使它具有现实意义、各种不同的艺术种类相互作用和相互丰富的重要因素之一。

艺术中的**进步**（*ПРОГРЕСС в искусстве*，来自拉丁文 *progresus*——向前运动，成就）艺术创作及其成就、方法和手法从低级形式向更完美的高级形式的上升的前进的发展。这是一体化的过程，它的本质不是完全由一些艺术现象超过另一些艺术现象的概念表现出来的。它可以表现为现象丰富、多样性增长、崭新审美解决办法的发现、创作思维的一种形式向反映新需求的另一种形式过渡的结果。进步这一艺术发展的客观规律性只是作为它的多方面变化的总结性的主要部分而形成的。艺术发展中的前进性不是严格一贯的过程，在这一过程中似乎较晚期的艺术现象和形式必定比先前的艺术现象和形式更完美。甚至伟大的创作时代（例如，文艺复兴时代）的优势也决不能认为是绝对的，从这种优势不是无所不在和无所不包、不是同时在艺术的一切种类和体裁中都表现出来这个意义上说，这种优势是相对的。马克思主义美学拒绝把进步理解为直线式的过程、简单的数量增加或一般的变化。它意识到这一现象的极端矛盾性、它的不平衡性、艺术倒退替换艺术前进发展、艺术衰落时期或停滞时期替换艺术繁荣时代的不可避免性。艺术中的进步的矛盾性还表现在：进步的同时不可避免地发生由于艺术进一步发展而引起的不可弥补的损失。艺术的某些形式的发展水平、天才艺术家的作品在反映生活的深度方面，在艺术上的完美程度和审美上的美的程度方面今后仍然是不可超越的，这种情况证明了艺术的前进运动的不平衡性。**马克思**在谈起希腊的雕塑和莎士比亚的创作时指出了这一点。但是，即使创造出了这样不可超越的艺术创作样板、艺术的**杰作**，也决不意味着在这一或那一艺术种类或体裁的发展中已达到极限水平，进步停止了。在俄国文学中，**普希金**始终是一位不可超越的诗人。但是，H.A.涅克拉索夫、**勃洛克**、**马雅可夫斯基**的创作以新

的艺术发现丰富了诗歌。因此，艺术中的进步，例如，与技术进步不同，不会把过去的成就一笔勾销。如果说，在技术中由于新的更完美的东西的出现，旧东西就成了多余物，那么，在艺术中，由于艺术的审美性质，由于艺术作品的独特性和多义性，新东西就不会使旧东西变为多余物。由于自己的独特性，艺术作品是不可替代的。正如B.雨果准确地指出的，但丁没有把荷马一笔勾销。由此得出这样的结论：必须考虑到关于艺术中的进步的论断中的相对因素和绝对因素，因为艺术中的进步包括艺术的**内容和形式**、**风格**、创作方法、整套**造型表现手段**。艺术发展干线的走向是：越来越深刻、越充分地从艺术上理解和反映现实的现有方面，真实地表现人民的利益和感情，表现自己时代的先进思想，使艺术语言（**艺术语言**）丰富多采。因此，艺术中的进步的标准按必要性来看应当是综合性的，不能局限于某一个指数（例如，形式的完善或选题的多样），而是包括艺术发展的最重要参数。这就是反映生活和表现人道主义理想的深度和真实性、对人民利益的贴近，对社会生活的影响的增长，新的审美发现。艺术中的进步的原因植根于复杂的社会经济过程和文化意识形态过程之中，植根于审美意识的发展之中。艺术中的进步不是某一个艺术创作种类、某一时代或国家的艺术的属性。各国人民的创作对世界艺术的发展作出了自己的贡献，虽然艺术成就的程度在不同国家和不同时代各不相同。决不能认为进步是某些艺术家或某一个社会阶级活动的结果。但是世界艺术史证明，对世界艺术进步发展作出决定性贡献的艺术家，他们的创作是与先进阶级的活动分不开的。在现代条件下艺术中的进步与社会主义世界的艺术不可分割，社会主义世界的艺术用新的思想、用公开为人民服务的新的创作方法丰富了艺术文化。

艺术中的**经典作品**（*КЛАССИКА в искусстве*，来自拉丁文*classicus*——完美的、典范的）1.最广义的理解是具有永久审美价值的世界和本国文化的**艺术遗产**。2.在艺术史上被公认为**杰作**，具有艺术典范意义的完美艺术作品。3.古希腊罗马时代的艺术遗产。指古希腊和古罗马作家的创作而言的"经典作品"这一术语是在希腊化时代开始使用的；在文艺复兴时期则扩及古希腊罗马文化的各种活动家。**古典主义**的代表人物使用这个术语，以古代艺术同近代艺术相对立，而**浪漫主义**的代表人物则用它

以古代艺术同浪漫主义艺术相对立，不过他们对浪漫主义艺术的理解有时很宽泛，即指古希腊罗马时期之后的一切艺术，有时又缩小到他们同时代的艺术或浪漫主义流派本身这样的概念。4.在20世纪的**艺术学**中（沿袭**沃尔弗林**的做法）以“经（古）典作品”概念指文艺复兴时代的艺术，首先是高级的艺术，而同巴洛克和新巴洛克艺术相对立（与后者正相反的是新古典派）。5.指这样一类艺术，其特点是讲究分寸与**和谐**，在运用表现手法方面注意节制，不过分倾向于使某一类题材或表现形式占统治地位。经典的艺术是“有力的，新鲜的，快乐的和健康的”（**歌德**），自然的，天成的，它的“所有部位、形式、转折、运动、成分”都具有生命力，“这里没有任何微不足道的和缺乏表现力的东西，不论我们从什么观点看艺术作品，它总是积极活跃的，显露出自由生命的运动和脉搏”（**黑格尔**）。在经典作品中维持着艺术的对立倾向的相对平衡：既重视客观现实的标准，又重视艺术家的主观**构思**；材料艺术过程的感性描绘方面的“嘱咐”和内心思想的表现；创作的精神情感原素和思维领域。同时，“经典的与非经典的”对立也是历史具体的和相对的：在艺术文化发展的一定阶段上仿佛是非经典的风格和非经典的艺术作品类型，同后来接替它们的艺术现象相比就会被认定、被评价为经典的。当然，它们只有在下述情况下才会获得这种评价，即它们标志着根据**艺术真实**的规律对新内容和新形式的开发。

艺术中的**境遇**（*СИТУАЦИЯ в искусстве*，来自拉丁文 *situs*——处境、位置）艺术作品中**人物**所处的社会环境与个人环境的一定相互关系。“境遇”概念在**黑格尔**的美学中得到详细的探讨。“无害的境遇”是一种交代，在某一时刻之前保持着环境与人物的平衡，但却蕴含着二者冲突的潜在可能性，即产生**纠纷**的可能性，因而是情节的起始与发端。在**话剧**中起始境遇的作用特别重要，因为话剧情节要把它吸收到自身之中并且旨在于改造它。视**体裁**之不同，情节的发展或者破坏起始境遇（**悲剧**），或者改变它，有时甚至保持其外表不变，但在不变外表背后却隐藏着深刻的内部变化（话剧、**喜剧**）。20世纪，“境遇”概念成了存在主义哲学与艺术实践的重要原理之一（**存在主义美学**）。

艺术中的**空间和时间**（*ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ в искусстве*）在美学史上用来划分**艺术种类**的范畴（相应地规

定的空间艺术种类和时间艺术种类)。通常属于空间艺术种类的是这样一些不显示运动的艺术;**建筑**、**雕塑**、**绘画**、**格拉费卡**,而**音乐**、**哑剧**和**芭蕾舞**、**话剧**、不同的文艺创作种类则属于时间艺术。这种划分尽管有一定的根据,但在现代美学和艺术学中却对它作了修改。有人指出,人对空间图形的感知始终是在时间上实现的,这种感知始终是离散的(断断续续的)。艺术家使这种感知简易化,他在自己的作品中标明时间界限,根据这些时间界限,我们的感知分解成各种有节奏的节拍。**爱森斯坦**强调指出,绘画作品(例如,B.A.谢洛夫笔下的M.H.叶尔莫洛娃肖像)包含着分解的各个部分,这些部分在感知它们时联成一体,这就可以使人们认为这些作品的结构类似**剪辑**。至于M.A.弗鲁别利·Π.H.费洛诺夫这样的艺术家的创作,甚至可以说,他们的画的各个细部是相对独立的。因此,通常超时间描绘下来的造型艺术,按照感知的方式是与时间有联系的。对传统美学关于空间和时间的判断作出修改,也与把20世纪头25年由自然科学制定的关于空间和时间有不可分割的联系的观点广泛用来对待文艺创作有联系。在**巴赫金**的著作中,时位概念(来源于希腊文chrónos——时间,tópos——地点)用来记述和划分各种不同的文学本文样式(**艺术本文**),尤其是历史上不断更替的小说类型。用英国剧作家Д.Б.普列斯特列的话说,他的大多数剧本的**情节**描写的特色都超越时间顺序的连贯性(时间界限的移动和从一个时代转到另一个时代),这是Π.Д乌斯宾斯基关于现代科学中的世界新模式一书给他的提示。时间观念的改变也在20世纪的小说中显示出来了,在这些小说中(例如,在法国作家M.普鲁斯特的长篇巨著《追忆逝水年华》中),时间是"中心人物"。对事件情节描绘的连贯性与在实际时间上情节的展开不一致,这种早已广为人知的手法特别广泛地运用于散文之中,散文利用主人公的"意识流",在意识流中,一切实际时间上的间隔都可以发生变形。心理学的流派着重强调无意识记忆中反映出来的最早形象,同样,在20世纪的散文中也出现从艺术上修复儿时感受的方法(**别雷的**《海狗列塔耶夫》、M.M.左琴科的《日出之前》等等)。时间这一基本主题贯穿于B.赫列布尼科夫的散文创作和诗创作中,也贯穿于B.Π.卡达耶夫的后期创作中。在造型艺术样式方面,**帕诺夫斯基**、**弗洛连斯基**和Б.В.劳申巴赫从透视的象征功能的角度对空间问

题作了最详细的研究。在这些学者以及**弗朗卡斯特尔**的著作中指出，文艺复兴以后欧洲艺术所固有的直接透视法的出现是与艺术中空间观念的改变相联系的。其他的透视原则早就被利用了（近似于埃及艺术中的绘图法，中世纪圣像画法的等级“反向”透视等等）。艺术中的空间感受的某一种类型，在每一个具体时代都成为风格标准。人脑的神经心理学特点（它的左半球和右半球的专业化）制约着对空间和时间的感受可能性的多样化。这种情况为审美目的所利用，就是在每一部具体的艺术作品中实现某些可能性。艺术中的空间和时间范畴的实现的文化历史制约性和社会制约性导致这样一些艺术形式的出现，这些形式在传统美学所谓的空间艺术种类和时间艺术种类之间占据中间地位。例如，在传统的印度文化中，时间差别，尤其是时间顺序上的差别的作用比在欧洲实际上要小，**舞蹈**是不连续的姿势的更换，这种姿势类似美学中为雕塑制定的分类姿势。可以把最近时期广为流传的视觉诗歌或图示诗歌算做时间艺术和空间艺术（在对它们所作的传统解释上）相接近的例子，但是更早，在20世纪初，像A.别雷、M.И.茨韦塔耶娃和**马雅可夫斯基**这样一些俄国诗人就对这种诗歌感兴趣了，这些诗人制定了诗歌分行（竖行式或阶梯式）的特殊图示手法。技术发明促进了信息传递新手段的推广（例如，纪录影片或电视直播），这些手段在原则上可以把事件按实际时间顺序固定下来。正是新的艺术种类的发展极其尖锐地提出艺术中的空间和时间范畴的审美实质问题，这种发展使人们可以不按传统而深刻地意识到实际的和心理描写的空间和时间与艺术中的空间和时间的差别。

艺术中的**联想** （*АССОЦИАЦИЯ в искусстве* 来自拉丁文 *associo*——我联系） 达到艺术表现力的方式，它的基础是揭示在直接反映现实的过程中产生的感性形象同保存在记忆中的表象或固定在人的生活活动的文化历史经验中的表象的联系。“联想”概念是在古希腊罗马的哲学中形成的。精神活动中的联想过程的前提最先是由**亚里士多德**领悟出来的，他提出了关于在联想基础上可能形成形象的思想。他在确定“通过指引”的认识性质时提出了联想的主要类型：按照关联性、时间连贯性、相似和对比。在18世纪，联想主义思想深入到美学之中。所谓实验美学的奠基人之一、德国物理学家和心理学家Г.费希纳(1801—1887)采用“联想原则”

来揭示创作想象、审美感受和享受的前提。然而，脱离联想因素的复杂的意义关联来考察联想因素，就不可能弄清楚作为这些审美现象的基础的特点。在艺术中使用联想，是同艺术作品的创造和感受合乎规律地联系在一起的。在艺术活动的过程中开展对现实的创造性再现，决定于把周围世界的对象和现象加以联想对比，通过想象有效地设计它们的新的、别具一格的联系这种能力。艺术想象的特点之一还在于吸收一连串分散的和多义的联想。**罗蒙诺索夫**把艺术中起作用的"联想规律"称之为"想象规律"。发达的联想性，作为艺术思维的最重要组成部分，有助于多方面地揭示确定艺术形象和作品**情节**运动的因果联系，也有助于在艺术语境中有效地运用**隐喻**、**象征**。艺术意识的联想旨在克服惯用公式和感受的老框框，以新颖性和多义性为特色。为了对它们有等值的理解，艺术家相应地在感受艺术作品的人那里规划联想过程，但是，在这种感受的真正实践中，他们的个人经验、文化审美发展起着重大的作用。有充分价值的审美感受要求熟悉艺术联想的特征、**艺术语言**的特色。

艺术中的**门类**（*РОД в искусстве*）最初（从亚里士多德的《诗学》开始）是指文艺创作的三个变种之一：**史诗**、**抒情诗**、**话剧**。在美学史上，对艺术中的门类的这种划分，是按不同方式加以论证的。由**黑格尔**提出的、得到**别林斯基**赞同的论证，出发点是艺术描绘的对象：史诗的描绘对象——客观存在，抒情诗的描绘对象——主体的内心世界，话剧的描绘对象——客体与主体的统一。在美学思想发展的现代阶段，联系到艺术门类的理论，讨论了两个问题：在语言艺术中反映生活的可能性是否仅限于上述三个门类？门类的划分是否仅仅为文学所固有或者也可以通过其他**艺术种类**来揭示这种划分呢？针对语言艺术的门类构成，提出了关于在近代和现代文学中产生第四个门类的思想，在第四个门类中，史诗、抒情诗、话剧发生综合化；一些学者认为长篇小说是这样的新门类，另一些学者则认为电影剧本是这样的新门类。正确揭示不仅仅在文学中有门类划分，每一种艺术在其他艺术种类的影响下都有结构的变形。根据这一思想，在语言艺术中，门类划分是**音乐**（抒情诗）、**戏剧**（话剧）对它发生影响的结果，是语言艺术作为艺术把握世界的独特方式（史诗）的自我确立的结果。在艺术创作的其他领域中也有类似现象：

在**造型艺术**中，分出纪念碑式的装饰**绘画**、**雕塑**、**格拉费卡**，就是**建筑**要求的结果，分出电影剧本，就是戏剧对它发生影响的结果，分出书籍插画，就是对文学需要的回答，而架上画、格拉费卡、雕塑，则是这些艺术自我确立的领域，在这个领域中，它们本身的特殊品质被揭示出来。音乐、**舞蹈**、**舞台艺术**同样也表现为门类体系，它们是由于每种艺术在各种艺术相互作用的过程中有必要从本质上变形而产生出来的（**艺术的综合**），既适应于“邻近”艺术，同时也寻找自己的语言来确立这一艺术种类的独特性和独一无二性。艺术中的门类也分解成比较广泛的**体裁**谱：比如说，叙事诗门类分解成民间史诗、童话、中篇小说、长篇小说等等，话剧分解成**悲剧**、**喜剧**、**趣剧**、轻松喜剧等等，抒情诗分解成公民抒情诗、爱情抒情诗、风景抒情诗等等。因此，艺术的门类划分把种类划分和体裁划分统一起来，证明人类力求从艺术上再现生活及其全部丰富多采的思想情感表现和审美表现。

艺术中的**民族性和国际性**（*НАЦИОНАЛЬНОЕ И ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЕ в искусстве*，来自拉丁文*natio*——民族和*inter*——之间）　指通过具体的艺术作品、某一位艺术家的创作和社会的艺术发展来反映特殊（民族艺术文化所固有的独特性）和一般（由于各个民族的全面联系和相互依赖关系、民族文化的相互作用而产生的一般性）的辩证的相互联系。艺术的民族特殊性的主要根源在于社会历史存在及其全部具体性、社会精神生活的特点，在于文化及其传统的民族性质。民族性既表现在艺术作品的内容上，也表现在艺术作品的形式上（**艺术中的内容和形式**）。在阶级对抗社会里，全民族的意向最充分地表现在进步阶级的活动和意识形态之中。因此，民族性由艺术的阶级性间接地表现出来（**艺术中的阶级性和全人类性**）。为了揭示和巩固艺术内容的民族性运用着形式（包括艺术语言在内）的民族特点。每一**艺术种类**都具有它再现民族性的特殊可能性（在音乐艺术中——调式、音调、**节奏**，在绘画中——色彩顺序变化的特点，在诗歌中——作诗传统、形象联想系列等等）。由于民族生活的基本方面在长时期内保存下来，所以艺术中的民族性也具有稳定性。同时，在历史发展过程中，艺术中的民族性为新的特点所丰富。不存在那种为他民族所难以接受的密封式的“纯粹的”艺术民族性。民族存在的文化水平越高、民族间联系越广，艺术加入国

际交往就越积极，就越能被其他民族的艺术学派的传统所丰富。同时，稳定的民族传统、民族趣味是在选择和掌握其他民族所创造的艺术价值的过程中调整侧重面的因素。民族的艺术文化相互影响和相互丰富的过程受社会的制约并起历史的变化。在资本主义发展的时代，国际联络的程度日益加强，"民族的片面性和狭隘性已日益不可能存在……"(《马克思恩格斯全集》，第4卷第470页)。在阶级对抗性社会的条件下，进行着每一种民族文化的内部分化，产生"两种文化"以及具有共同的思想-审美基础的那些艺术学派、派别的国际性接近。大众传播手段的发展(**艺术和大众传播**)对现代艺术中的民族性和国际性的相互关系产生影响，大众传播手段的发展在某种程度上消灭艺术文化的民族特点。但是在资产阶级社会和社会主义社会，这种情况表现得不一样。例如，在现代西方的**大众文化**中，流行文化的标准化样板的扩张过程显得特别活跃，这就导致艺术的民族性特征的消失，导致艺术划一化。社会主义艺术着眼于各民族文化的对话和人道化，在它的优秀样板中，民族性和国际性的辩证关系是通过发扬民族性特点和国际性统一的相互作用而表现出来的。社会主义艺术的国际性的整体首先决定于思想-审美原则的统一，作为这种统一的基础是自觉的党性、人道主义倾向性。社会主义艺术与力求摆脱特殊的民族特征的做法格格不入，因为民族特殊性是社会主义现实本身所固有的。民族艺术文化的繁荣(今天这是Р.加姆扎托夫、В.贝科夫、Н.杜姆巴泽、Ч.艾特马托夫、И.德鲁采、Т.阿布拉泽、О.约谢利阿尼、Д.巴尼奥尼斯、В.阿尔特马涅、А.哈恰图良、К.卡拉耶夫、С.克拉绍斯卡斯、Т.萨拉霍夫等人的创作)，按照列宁的说法，这已经是通过具体的途径"完成统一的国际任务……"(《列宁全集》中文第2版第39卷第71页)。社会主义艺术中民族性和国际性的辩证关系的主要倾向是：通过民族艺术的繁荣朝着统一的全人类艺术前进，加强国际联系，相互交流艺术价值，掌握世界艺术成果。

艺术中的内容与形式（*СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА в искусстве*）艺术创作的最重要规律之一，艺术作品的**艺术性**的必要条件是艺术作品的形式同其内容的有机联系并受内容制约。还有一条相反的规律性：内容只表现在一定的形式中。现代唯心主义美学否认艺术与现实的联系，把形式解释为

某种没有内容、没有现实基础的东西，从而把艺术弄成“纯形式”的领域。马克思列宁主义美学的出发点是：艺术形式是一定内容的表现，内容与形式无论是在创作过程中、还是在完成了的作品中，都是不能彼此分离的。很早以前**别林斯基**就曾精确地表述过这个思想：“当形式是内容的表现时，它跟它联系得是如此紧密，要把它跟内容分开，那就等于消灭内容本身；反过来，要把内容跟形式分开，那就等于消灭形式”。换句话说，艺术形式的形成、**造型表现手段**与技术手段的选择，取决于构成艺术作品基础的生活素材的特点，也取决于从思想-审美角度对这种素材的领会的性质，也就是说，取决于作品的内容。创作过程中对完美艺术形式的探索，只有在下述情况下才会富有成果，那就是这种探索跟艺术家想深刻、真实、感人至深地反映一定生活内容的意向联系在一起。如果艺术家不给**构思**找出富有表现力的形式，构思就会依然是没有实现的东西，反之，如果作者在形式领域的有趣发现带有目的本身的性质，这些发现就会是毫无内涵、意义不大的。把艺术作品的形式变成目的本身，其结果是导致艺术形象的破坏，使艺术失去认识和教育意义。内容与形式的统一决定艺术作品的有机的完整性和审美价值，因为艺术中的**美好**乃是通过完美艺术形式表现出来的生活真实。内容与形式的统一表现为：内容借以表现出来的这个具体形式符合于这个具体内容(例如，M.A.肖洛霍夫的《被开垦的处女地》、Ф.И.潘菲洛夫的《磨刀石农庄》、A.T.特瓦尔多夫斯基的《春草国》，这些作品写的是同一个主题，但都有深刻的独创性，无论是就内容说还是就形式说，都各有千秋)。内容与形式的有机融合是从艺术作品得到的审美享受的必要条件。不过，艺术作品内容与形式的统一并不意味着绝对的同一，而只是意味着一定程度的相互一致。弄清楚艺术作品的思想内容并加以评价，同时还要确定艺术形式跟内容相符还是不相符，这要靠对二者进行思想的、审美的分析才能做到。艺术中形式与内容符合的程度取决于作品思想的正确，取决于艺术家的世界观、天赋和技巧。在创作实践中，作品形式与内容的不相符合、不协调表现在两个方面。第一，是当具有社会意义的内容、具有现实意义的主题和思想没有在作品中得到鲜明的艺术体现的时候。其结果是图解化和公式化，是降低艺术的影响力，有时还会使作品的主题和思想遭到玷污。根

据A.H.托尔斯泰的精确观察，“政治上的理解、掌握还不就意味着艺术上的掌握。艺术上的掌握经常落后于当代生活，或者只是表面地肤浅地理解它，即使是在艺术家政治上似乎站在应有的高度的情况下”。第二，是当不合格的内容表现在有意思的形式中的时候。思想上的有害性并不是在任何时候都跟艺术上的束手无策、单调乏味联结在一起的。往往有这样的情形：有才干的艺术家在作品中体现错误的、甚至反动的思想时，却能使作品具有艺术上的优点，从而吸引了一定范围的读者、观众的注意力（例如Д.С.梅列日科夫斯基的作品）。善于从内容与形式相统一的观点揭明艺术作品的优缺点——这是马克思列宁主义美学向艺术评论提出的最重要要求。在反对世界观上的杂食性和美学上的愚昧无知的各种表现时，共产党给苏联文学艺术界的大师们指明了方向——在内容与形式的统一中高度艺术地反映现实。

艺术中的**派别、流派**（*НАПРАВЛЕНИЕ, ТЕЧЕНИЕ в искусстве*） 指历史上形成的艺术现象的共同性，这种共同性是一定时代和由于思想审美定向以及对现实的艺术再现原则的相对一致而联合起来的艺术家的创作所特有的。在现代**美学**和**艺术学**中，没有关于派别和流派之间从属的相互关系的观点的一致性。一些研究者认为派别是具有类的性质的最广泛范畴，它本身包括了各种不同的流派；相反，另一些研究者认为，正是吸收了各个派别的流派才具有类的性质。但是，无论在苏联或在国外，上述第一种看法获得最广泛的承认：派别被认定为把已经形成的艺术现象的共同性特征固定下来的范畴，而流派则是不太稳定的、逐渐形成的或相当稳定的现象，但对整个派别来说又是个别的现象。不同的派别是从艺术上理解现实的“焦点”，而艺术史以概括的形式表现为艺术派别史。在近代艺术中，成为派别艺术创作中心的是**古典主义**、**浪漫主义**、**现实主义**。**像文艺复兴**、**巴洛克式**以及从19世纪下半期开始的**自然主义**，在艺术创作中占有显著地位。在20世纪，主要的艺术派别是现实主义和**现代主义**。艺术派别所固有的创作方法(**艺术中的创作方法**)是任何一个艺术派别的最本质的特征。正是艺术方法决定了选择生活现象的性质并从思想上审美上解释这些生活现象的途径。艺术派别的特色还在于：它们所特有的表现手段的体系、艺术本文(**艺术本文**)的开放性或封闭性，风格手法的特殊

性。在同一个派别范围内存在不同的**风格**，这些不同的风格是艺术方法客观化的不同形式，决不能仅仅归结为艺术的**造型表现手段**的某种总和。无论从纵剖面（艺术派别的不同阶段）来看，还是从横断面（不同流派及风格流派）来看，艺术派别都是动态的。例如，现实主义派别的各个阶段——启蒙现实主义阶段、批判现实主义阶段、社会主义现实主义阶段，就是这样的。或者说，在20世纪的现代主义中有各种不同的流派，如**立体主义**、**抽象主义**、**超现实主义**等等。在艺术家的个人创作中，也可以表现出派别的不同的艺术方法特点。例如，现实主义者巴尔扎克创作了浪漫主义小说《驴皮记》，而浪漫主义者莱蒙托夫写了现实主义小说《当代英雄》。因此，即使在这里所考察的领域，现象也比规律更丰富。由此，其他的作者有时对派别的现实本身产生怀疑，因而也对这一范畴引进科学的合理性产生怀疑。按照他们的意见，艺术现实，这仅仅是艺术家和他的作品。似乎只应当由科学来研究艺术家的作品。这样特殊的“审美唯名论”建立在否定一般、特殊和个别的辩证法上，拒绝这种辩证法，就使科学不可能揭示艺术发展中的主导倾向和规律性。加入一定派别的艺术家的创作，可以而且应当成为从不同方面——个人独特性方面和类型学方面进行分析的对象。这样的区分不是绝对的：在个人独特性方面包括类型学内容，而在类型学中，以概括的形式反映艺术过程的具体现实。从这个意义上说，派别构成按其性质来说是类型学的审美范畴。

艺术中的**普及性**（*ПОПУЛЯРНОЕ в искусстве*，来自拉丁文*popularis*——人民的）指通俗的、广为人知和公认的、获得成功的、在读者、观众、听众中间有“需求”的现象；这一概念说明在精神生产“大众化”、大众传播手段普遍化的条件下艺术作品存在的方式。这一概念只是在对艺术现象的纯粹精英接受和对待的范围以外才有意义。普及性可以是占统治地位的社会利益和需要同作品的思想艺术优点、同审美趣味的要求相吻合的结果，这时它接近于**人民性**的概念。但是，艺术现象得到广泛承认同它们的实际审美价值和社会价值并非总是相吻合和相一致的（例如，18世纪末——19世纪初德国戏剧家科策布描写家庭日常生活的喜剧和**情节剧**或19世纪末——20世纪初俄国作家П.Д.博博雷金的长篇小说广为流行）。这些作品能够一时排挤、甚至“盖住”与它们同时制造出来的占

典作家的作品，然而它们却不能经受住时间的考验。在所谓**大众文化**和为大众而出现的文化普遍流行的条件下，普及性往往表现为一种时髦——对某些样板（有时也是高级样板）、已有的习俗、标准的公式化的艺术的模仿，这时**公众**最不注意趣味，而是考虑文化的古典传统。成了时髦的并为**时髦**而工作的普及性艺术会成为公众的需要、期待和趣味的操作键，它是依靠和根据应有尽有的外部手法、效果和形式的发现创造出来的，而这些形式往往会退化成某种稀奇古怪的东西，同它们所仿造的样板不大相像。虽然把普及性艺术同真正的艺术（"货真价实的"、"一点不假的"艺术）等量齐观常常是没有道理的，但决不能不考虑到这种或那种艺术现象的普及性和大众化，重要的是在每一具体情况下都要找到它的普及性的根源和原因（照例是有非常重大的具有社会意义的原因）。这里有必要采取专门的历史具体的研究方法，进行直观的分析（例如，分析摇摆舞、"硬壳虫乐队"的音乐以及其他"亚文化群"艺术现象）。**艺术**的生动实践比公认的和一时为官方尊重的样板更丰富和更多样化。文化艺术的新现象从已固定下来的观点和趣味的角度看是不习惯的，却往往弥补、充实和丰富了"古典主义"类型的文化和艺术，满足广大阶层的读者、观众和听众的迫切的重要需求（例如，Б.奥库贾瓦、В.维索茨基、А.加利奇的歌曲和诗就是这样的）。另一类型的普及性表现在失去具有社会意义的内容、按自己的作用和效果来说是"一日性的"作品中。这些作品除了对公众产生的效果以外，没有别的范围的评价。在这种情况下，可以用黑格尔的话来表达艺术中产生的情况："某个人走出来，做了一件很平凡的事，大家把他当作自己人来祝贺他，爱护他，爱抚地说：你是我们自己人，你不要有什么特殊等等"。使人明显地感到腻味的重复，大肆吹嘘无聊的日常生活，残酷无情地利用某一种才能——能歌善舞或说俏皮话，建立在这些东西上的普及性是有害的和危险的，因为它使鲜明的和独特的精神生活带有陈腐的、空洞的性质。列宁不否认舞台场面的作用，不否认"比较美的娱乐"，他捍卫劳动人民享有"真正伟大的艺术"的权利。辨别这些艺术现象，也应当成为社会主义美学理解普及性的基础。

艺术中的倾向性（*ТЕНДЕНЦИОЗНОСТЬ в искусстве*，来自拉丁文*tendo*——指向、向往）艺术作品的思想-审美方

向，通过形象体系表现出来的、**艺术家**的一定社会立场，作品**思想**的价值方面。倾向性来自作为过程的艺术活动的特点本身，对于这个过程说最有特色的是艺术家对待现实的能动的创造性的态度。倾向性从古时候起就是艺术的一个不可分割的特质。恩格斯写道："悲剧之父埃斯库罗斯和喜剧之父阿里斯托芬"跟但丁、塞万提斯、**席勒**一样，"都是有强烈倾向的诗人…"(《马克思恩格斯全集》第33卷第385页)。对巴尔扎克、**歌德**、**海涅**、**狄德罗**、**伏尔泰**、乔治·桑以及其他作家作品的分析，使马克思和恩格斯得以令人信服地表明：任何艺术作品都贯穿着一定的倾向。倾向性从艺术家选择描写对象以及形象手段的时候开始，并表现在**性格**和环境的发展的逻辑本身中。不过，艺术的思想审美方向、倾向并不意味着把艺术作品归结为说教，归结为**艺术中的训诲**。恩格斯强调指出："……倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来，而不应当特别把它指点出来；同时我认为作家不必要把他所描写的社会冲突的历史的未来的解决办法硬塞给读者"(同上)。倾向性是艺术创作的客观规律性，并不是任何时候都能为作者充分认清的。列宁在分析**托尔斯泰**的作品时表明：艺术作品的进步倾向性可以同**艺术家的世界观**的反动方面发生矛盾。艺术中倾向性的最高表现形式是通过艺术形象自觉地表现进步阶级的根本利益(**艺术中的党性**)。

艺术中的**思想性**（*ИДЕЙНОСТЬ в искусстве*来源于希腊文*idéa*——思想，原型，理想）**艺术家**的社会政治立场的规定性，对具体思想或思想体系、价值定向、理想所抱的自觉献身精神，作者对待艺术作品中所描绘的东西的态度的表现、**倾向性**、作品中世界观的方向。思想性是艺术作品的社会意义的重要标准。思想性作为对现实现象的概括性判断、作为艺术作品本身及其教育作用的纲领，要求艺术家对这些或那些思想、观念的正确性和价值抱有深刻的信念。**马克思**提出了这样的思想："至于掌握着我们的意识、支配着我们的信仰的那种思想（理性把我们的良心牢附在它的身上)，则是一种不撕裂自己的心就不能从其中挣脱出来的枷锁；同时也是一种魔鬼，人们只有先服从它才能战胜它"(《马克思恩格斯全集》第1卷，第134页)。"艺术中的思想性"这个概念在过去的哲学-美学思想中，特别是在**革命民主主义美学**(**别林斯基**、**车尔尼雪夫斯基**)中就已经得到详细研究了，但是，作

为范畴观念，则在马克思主义美学中，在关于艺术的社会决定性、艺术的阶级性（**艺术中的阶级性和全人类性**）、党性，关于艺术家的世界观和方法、艺术作品的**内容和形式**的统一学说中才得到阐述和方法论的论证。思想性是艺术的不可分割的本质属性。真正的艺术家如果在他的意识里没有建立起一定的世界图景，是不可能进行创作的。他的创作不能不表现出对待自然存在和社会存在的基础，对待人的使命的这种或那种态度。艺术家活动的这个方面也通过他所创造的作品的思想性反映出来。**普列汉诺夫**就早已写道："……不可能有失去思想内容的艺术作品。即使是作者只珍视形式而不关心内容的那些作品，也仍然这样或那样地反映出某种思想"。**高尔基**说，艺术，这始终是"赞成什么"或"反对什么"的斗争，因为艺术家始终是肯定什么和否定什么的。在表述艺术作品的内容方面时，思想性同**艺术性**是紧密融合在一起的：思想性与其说是通过宣言和声明表现出来的，不如说是通过具体感性形式，通过这一或那一**艺术种类**的形象体系表现出来的。可以说，艺术中的思想性表现为艺术作品的完整的内容-形式结构的系统形成因素，这个因素使艺术作品的一切层次结合起来。思想性在这里就是哲学、政治、伦理、宗教等等思想获得审美形态变化的表现。艺术作品中的思想性的表现是多种多样的：通过主题和**冲突**，对现实的一定方面的概括；通过主人公的形象，作者的态度，作者的同情和反感。思想性可以通过直接的、政论的形式（**马雅可夫斯基**的诗《苏联护照》），通过从先进的审美理想的立场出发来否定反面的、腐朽的、过时的东西（讽刺体裁），通过体现正面主人公（H.A.奥斯特洛夫斯基的长篇小说《钢铁是怎样炼成的》中的保尔·柯察金，Ю.Я.赖兹曼的影片《共产党员》中的瓦西里·库班诺夫等等），通过提出尖锐的当代问题（P.A.贝科夫的影片《丑八怪》，Г.A.潘菲洛夫的影片《主题》等等）表现出来。先进的艺术家和美学思想代表人物始终为艺术的崇高社会使命和进步思想倾向性而斗争。但是，思想性也可以在艺术中表现为维护那种支持腐朽的、过时的、衰亡的东西的反动思想，表现为反映社会冷淡主义的思想，表现为像**普列汉诺夫**所评定的，对周围社会环境抱"绝望的否定"态度。**形式主义**和**现代主义**的许许多多变种都与否定艺术中的思想性的作用有联系，都宣扬"非意识形态化"原则。然而，在现代资产阶级艺术中，保守

主义立场实质上无非就是要回到意识形态化上来。在进步艺术中，思想性是通过艺术理解现实的准确性和深度，通过对社会发展的主导倾向的评价，通过作品的倾向性与劳动群众的目标和任务的相互关系表现出来的。在马克思列宁主义美学中，始终不渝地贯彻着**列宁**提出的关于思想性即工人阶级及其先锋队——共产党的理想和利益的表现的思想。这样理解的思想性，把对待实在现实的认识论立场和价值论立场结合起来，是培育人的进步世界观、积极的生活立场的因素。因此，在苏联艺术文化发展的所有阶段，苏联共产党过去和现在都对文学和艺术的思想倾向性非常重视。共产主义的思想性，是社会主义艺术的不可分割的特征、普遍化的标志，它贯穿着对复杂的、矛盾的社会历史过程的理解。思想性——不是给作品加上的意识形态附加物或理论附加物，不是夹杂进来的品质，而是作品如此有机地固有的特征，正如党性和**人民性**一样。应该把思想性看作审美范畴。深刻的思想性影响人与现实的关系的性质，激发人的审美感，促进人的和谐发展和自我完善。只有在社会问题使艺术家愿意并力求在创作中站到当代重大问题的水平上，艺术创作才能成为有社会意义的。苏共第27次代表大会强调指出，“只有文学——富有思想性、艺术性、人民性的文学，教育人们，使人们正直，具有强大的精神力量，能够担当起自己时代的重担。”

艺术中的**特征**、**性格**（*ХАРАКТЕРНОЕ, ХАРАКТЕР в искусстве*，希腊文 *charaktēr*——特点、特征、特性）**人物**、事件、风景、内部装饰、感受的个性中一般的、本质的东西。特征、性格首先存在在第一性的（艺术之外的）现实中，在艺术中是理解和评价的对象，因而也是艺术形象的主题基础（**主题**）。特征、性格在自身中（以各种不同的相互关系）包含着：历史地包罗万象的生活原则和有一定的民族文化传统与社会境遇相伴随的具体现象；精神氛围本身（意向、思维过程、情绪），内心的东西在外部的表现（人的行为、他的举止方式、面貌），人周围的现实（日常生活的、工作的、自然的）。所以，特征、性格在很大程度上同可从审美角度感受的现象领域是相一致的，尽管前者比后者更广泛一些（因为人在了解某一特征、性格时可以不问其感性表现如何）。**文学**中的叙事体裁与戏剧体裁、**戏剧**、**电影艺术**具有再现特征、性格的最广泛的潜力，在这些领域描写具有时间上的

延伸性。特征、性格也出现在**抒情诗**、**雕塑**和**绘画**（其中包括风景画、内景画、静物画）中，也间接地、直接地表现在音乐与舞蹈作品中，在这里感受是在它与实物世界的相互关联之外进行的。早在古希腊罗马时代，“特征”、“性格”概念就已经针对着诗人和画家所描绘的人物来使用了，以期把人物的规定性与整体性记录下来。按照**亚里士多德**的思想，在**悲剧**中特征、性格仅只借助于情节才显露出来，并且也可以没有。相反地，近代美学则着重指出，对于诗人说“只有特征、性格是神圣的”（**莱辛**）。对于**黑格尔**和马克思主义创始人的艺术见解来说，以及对于文化史学派的代表人物和19—20世纪的许多艺术家、作家、艺术评论家来说，“特征”、“性格”一词是具有现实意义的（**恩格斯**在给M. 哈克奈斯的信中借助于“性格”概念给**现实主义**下了定义。‹译者按：中译本此处将 характер 译为“人物”›）。用法国雕塑家O. 罗丹的话来说，“在每个人、每个活物身上，锐利的目光就能暴露出性格，即那透过外在形式发出光芒的内在真实”。在现代美学中，“特征”、“性格”一词不仅用在一般理论的意义上，而且也用在比较局限的意义上——用来表示历史上成熟的、主要是现实主义的艺术中的人物，这些人物具有很多不同之处，但同时又具有特点与特性的统一性。在关于**音乐**、**舞蹈**、表演艺术的见解中，“特征”、“性格”一词往往也用在别的意义上。譬如，与某种实物性相关的音乐作品称作“特征乐曲”（例如П. И. 柴可夫斯基的《四季》）；以面向**民间艺术**传统而有别于古典舞蹈的舞蹈被定义为有特征的舞蹈；有些演员的天赋通过扮演有鲜明等级色彩、风土色彩、民族色彩的角色最大限度地展现出来，人们把这样的演员叫作特征演员。

艺术中的**体裁**（*ЖАНР В искусстве*，法文 *genre*——种类、样式）指对每一**艺术种类**的分类。这种分类受到从艺术上把握现实的多种多样具体可能性的制约。在理论理解这些可能性的历史上，提出过各种不同的体裁划分的原则——主题原则，结构原则，功能原则；对艺术进行系统分析之后得出这样的结论，体裁分为若干面，而每一面都与艺术作品的复杂结构和功能的某种界限相符。从这一观点出发，文学中的体裁既有长篇小说，中篇小说，长诗，短诗；也有历史小说，惊险小说，心理小说；还有**悲剧**，**喜剧**，**情节剧**，轻松喜剧；此外还有颂诗，墓志铭，箴言诗，抨击文。其它艺术种类体裁划分也是相应地多种

多样的，而每一个体裁又可分解为若干小体裁。这样一来，同一个艺术作品可以属于几个体裁类型（例如Э.М.法尔科内的“青铜骑士”——既是纪念碑，又是骑士纪念像，又是肖象，又是历史人物肖象，又是寓意雕塑）。在艺术文化史上，对艺术体裁划分的解释和评价是各不相同的。例如，在**古典主义**美学中，体裁划分是一个严格的等级体系，其中每一种体裁都按“高级”或“低级”加以评价（如悲剧——喜剧；神话画——生活画；正歌剧和喜歌剧）。对体裁的任何混淆都要受到谴责。**浪漫主义**的美学摈弃了体裁的等级观，论证了艺术家有权在一部作品中接触不同的体裁结构，运用**悲剧**和**喜剧**、崇高和庸俗的对比。**现实主义**的美学主张体裁通过丰富多采的可能性真实地反映纷繁的生活表现，主张对这些表现的评价符合于每一体裁的客观优点。19世纪批判现实主义积极地制定了这样一些体裁，如长篇小说和中篇小说，舞台上的生活剧和绘画中的生活画等等，这些体裁可以再现当时的社会现实并对它作出严峻的“宣判”（**车尔尼雪夫斯基**语），这不是偶然的。社会主义艺术的美学肯定：有必要利用过去已经形成的和新出现的所有体裁结构，不要对它们作出任何等级对比，因为社会主义艺术的目标在于艺术地再现全部完整的人类生活，包括当代的、过去的和未来的人类生活，再现全部完整的大自然、物质世界、人的实践活动及其内心精神生活。在社会主义艺术中体裁的具体对比反映了社会生活内容和人们兴趣的变化（例如，苏联艺术的体裁结构在国内战争年代和新经济政策时期，在伟大卫国战争时期和战后和平生活时期都是不同的），时而把艺术中的这一体裁提到首位，时而把艺术中的另一体裁提到首位。

艺术中的**唯理智论**（*ИНТЕЛЛЕКТУАЛИЗМ в искусстве*，拉丁文*intellectus*——智慧，理智，理性） 指艺术思维（**艺术思维**）的特殊类型、手法、形式、哲学概念结构，在这种艺术思维中，理性压倒情感。唯理智论体现在艺术作品中，是作为思想剧出现的，思想剧的**人物**体现并以自己的行动传达（通过人物表演）作者的思想，反映作者的艺术观的不同方面。艺术家本人——唯理智论的信奉者强调指出了这个特点：“文学的功能——把事件转化为思想”（У.萨罗扬）；“艺术是从思想的角度来看的生活”（亨利希·曼）。心理学性质的作品瞄准的是表达思想运动的层次，揭示人的灵魂的辩证法，揭示世界和

意识的相互作用，与这样的作品不同，唯理智论艺术的创作者们力求对世界的状况提出分析，力求反映这些或那些社会问题、思想。对形象的感受的情感性，在这里是以思想、对思想的理解为中介的。艺术中的唯理智论通常是与下列情况联系在一起的：即利用所谓寓言思想，把寓言故事或其他似乎远离作品中所讨论的当代问题的插入因素包含到作品中来。然而，离开这些问题不是按直线而是按抛物线进行的，这种抛物线好像又使抛到一边的思想返回到当代。在唯理智论中，哲理性不仅成了艺术作品的内容，而且成了它的结构，同时改变了它的类型本身：出现了概念小说，概念史诗，概念戏剧，概念影片。艺术中的唯理智论的传统起始于18世纪启蒙运动的文学（狄德罗、Д.笛福、**莱辛**）。在俄国，唯理智论是**拉吉舍夫**（《从彼得堡到莫斯科旅行记》）、**赫尔岑**（《往事与随想》）、**车尔尼雪夫斯基**（《怎么办?》）的创作所固有的，在**陀思妥耶夫斯基**的"思想小说"（《白痴》、《罪与罚》，等等）中也得到了反映。20世纪的艺术发展，显然在形象思维中加强了哲学的、概念的因素，这明显地表现在A.法朗士、托马斯·曼、肖伯纳、Г.威尔斯、К.恰佩克、布莱希特、Ф.迪伦马特、M.弗里施等人的创作中。这是与社会问题的尖锐化、与科学技术革命的蓬勃发展相联系的，这不能不反映在艺术中对这些问题的理解的性质和手段上。

艺术中的文艺复兴（*PE-HECCAHC в искусстве*，法文 *renaissance*—复兴） 世界文化史上最大的时代之一，这个时代反映了从封建主义向资本主义过渡的开始，反映了同宗教神秘主义决裂的世俗文化、人道主义意识的形成。文艺复兴在西欧以复兴古希腊罗马文化（这个名称也由此而来）为定向，这就提供了可能性，使人们在依靠过去艺术的经验和**杰作**的艺术权威时，达到人身上肉体和精神、感性和理性的和谐统一，促进艺术文化的进步发展。恩格斯把西欧文艺复兴确定为"这是一次人类从来没有经历过的最伟大的、进步的变革……"（《马克思恩格斯选集》第3卷第445页）。作为既有内容又有形式的文化现象，文艺复兴的基础在于文化发展的辩证性质，在于感觉到过去和现在的文化的不可分割性，在于认识到与"文艺复兴"概念相联系的时期的过渡性。这个概念进入美学和艺术文化理论是在18世纪，而更加广泛地使用，则是在19世纪中叶，在法国历史学家Ж.米希勒的著

作发表之后，尤其是在瑞士历史学家和文化哲学家Я.布尔克哈特的著作发表之后，后者的研究著作《意大利文艺复兴时期的文化》(1860)指出了个性在文化史中的作用，认为个性有权自由发展。后来查明，“艺术中的文艺复兴”这个概念早在16世纪意大利画家、建筑师和艺术史家Дж.瓦萨里就已使用了，而实际上使用更早，从古希腊罗马时代起就使用了，目的是强调指出在文化中进步是不间断的，进步有时也能停滞一个很长的时期，而后来又“复兴”了。在19世纪末，**沃尔弗林**根据他制定的按照类型学原则对**风格**进行的历史批判性研究，运用了彼此相联系的一对概念：“文艺复兴”和“**巴洛克式**”，及其特有的造型原则——“线条”原则和“绘画”原则，同时肯定了这两个原则的两位一体性和在艺术中的发展的循环性。在20世纪，**帕诺夫斯基**尤其是在他的《文艺复兴和西欧艺术中的繁荣昌盛》(1960)一书中，为制定详细研究艺术中风格的历史演进的方法而扩大了对这一概念的解释。在现代美学和艺术学中，就确定艺术中的文艺复兴的性质和时限问题进行了争论。这些争论涉及人道主义问题和艺术在社会中的作用问题，涉及封建主义和资本主义社会经济形态交接时期的艺术分期问题。有一个经典性的说法：艺术中的文艺复兴包括从13世纪到16世纪西欧艺术发展的时期。同时这个说法还划分了以下几个独立的时期：原初文艺复兴时期，早期文艺复兴时期，高度文艺复兴时期和晚期文艺复兴时期。这种划分首先适用于意大利艺术。在15—16世纪的荷兰、德国、法国和西班牙，与意大利文艺复兴的艺术有血缘关系的特征（对人的个性和人在世界上的作用感兴趣，掌握古希腊罗马文化的传统，艺术同人道主义美学的联系），主要表现在**绘画**中。与意大利不同，在这些国家中分为两个时期——北方文艺复兴的起源和开端时期以及北方文艺复兴时期本身，后者在时间上相当于意大利晚期文艺复兴时期(1540年以后)。在东欧、亚洲和远东的艺术中发生的类似过程，可以确定为“格鲁吉亚”文艺复兴、“中国”文艺复兴等等不同的说法。在所有场合，这样的过程都具有自己独特的、受文化类型制约的和通过不同**艺术种类**折射出来的特征。艺术中的文艺复兴把作为风格创作者和社会活动家的**艺术家**的个性提到了首位，而艺术家反映自己时代的重大倾向，并且把这些倾向同对人和整个自然界的本质的理解联系起来。这是靠

专门制定的艺术创作方法达到的，为的是在对世界的直觉的理解和理智的理解、艺术形象的理解和科学的理解相结合的基础上表达出实在现实的丰富性和美（**文艺复兴时期美学**）。艺术中的文艺复兴的最大代表人物是画家、建筑师、雕塑家、诗人、剧作家：在早期文艺复兴时期有彼特拉克、薄伽丘、**阿尔贝蒂**、多那太罗、Я.凡·爱克；在高度文艺复兴时期有列奥纳多·达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔、拉伯雷、丢勒；在晚期文艺复兴时期有莎士比亚、塞万提斯，等等。他们在自己的创作中不仅创造了和谐的和自由的人的存在的理想，而且反映了生活的复杂性和矛盾性，表现了生活的戏剧性，展示了自己已被列入世界文化史册之中。

艺术中的**享乐主义**（*ГЕДОНИЗМ в искусстве*，来自希腊文 *hēdonē*——快乐）一种有损于在艺术中表现精神内容的、把艺术创作局限于它的直接的感性的自发力量的倾向。这种倾向是作为对那种束缚艺术家创作个性（**艺术中的个性**）自由表现的抽象道德说教和陈规俗套的主宰地位的反作用而历史地产生的。但这种反作用多半是片面的，而且如果发展到极致就会使艺术退化为一种娱乐工业。**柏拉图**就已经看出艺术有可能变成败坏人灵魂的工具，他建议在理想国中只保留一些神圣的诗歌。这已经是另一个极端——宗教过分严肃主义的典型立场了。对于宗教过分严肃主义来说，艺术只要有一点点偏离自己的辅助性职能而倾向于自身的解放，那就等于违背教规和退化变质。艺术史证明，艺术发展的高峰始终是同艺术的两个对立的组成部分——感性“物质”、有形的表面处理和所体现的精神情感内容——之间所达到的一定平衡相联系的。这些因素的和谐也就是优秀经典作品的“秘密”（**艺术中的经典作品**），是它们感人肺腑、脍炙人口、历久不衰的根源。这并不是说，在某一方面违背了这种平衡的所有“非经典”作品都是不能接受的。真正的艺术能够清楚地照明自身的各种界限，而在艺术的“非经典”的表现中，可能是那种使肉体存在的自然轮廓变形的禁欲主义精神占支配地位，例如在圣像画术中，或者相反，也可能是陶醉于生活中的肉体快乐的拉伯雷原则占上风。在欧洲文化中，享乐主义的趋向在文艺复兴时代就已经出现了，那时“肉欲之恢复名誉”、基督教禁欲主义之被打倒导致现实生活和艺术实践两个领域中情欲的泛滥。这种情况特别明

显地反映在那样一种类型的文学中，薄伽丘的《十日谈》和马基雅弗利的《曼陀罗花》可以看作这类文学的范例。这不仅是对神职人员的讽刺，同时也是把中世纪在解释两性相互关系上的质朴坦率转变成一种明确的享受哲学，当然，这并不是说两位作者的美学立场同享乐主义完全是一回事。后来，美学上的享乐主义在不同的**艺术种类**中采取了各种不同的形式，但是享乐主义的本质无论是过去或现在都是被归结为把愉快变成艺术思维和感受的一个主要范畴，归结为把审美享受片面地理解为获得愉快的印象。欧洲艺术从14世纪开始沿着掌握生活真实的道路一往直前的运动把美学上的享乐主义推到了艺术文化的边缘，尽管有时候(特别是在社会停滞时期)美学上的享乐主义在资产阶级上流社会范围内仍有影响。譬如，它是“纯艺术”以及与纯艺术相近的“美学上的非道德主义”的行动纲领的重要组成部分(**尼采**——O.王尔德——A.纪德)。在现代，享乐主义更是为资产阶级**大众文化**所特有。毫无疑问，作品都有感性上的魅力，这是艺术的本性，所以即使是某些抽象主义者的绘画也没有失去这一特质(例如**康定斯基**或者K.C.马列维奇，顺便说一下，这一点也就把他们作为真正的**艺术家**跟那些盛名之下其实难副的艺术家区别开来，在**抽象主义**的旗帜下有不少这样的人物)。色调、音响、造形的审美安排，合乎规律地产生快感，它是艺术知觉的一个要素，但不是唯一的要素。这甚至也是语言——艺术所使用的一种最抽象的材料——所固有的。但是感性表现仅是结构复杂的审美对象的层面之一，并且，把注意力主要集中在这个层面上只能证明审美趣味不发达，这样的趣味会破坏艺术作品原有的整体性。况且，感性的意义本身只有在它同精神性的辩证对立中才能完全揭露出来，其实这是真正的艺术、特别是近来的艺术最重要的主题之一。

艺术中的**学院派**(*АКАДЕМИЗМ в искусстве*，来自希腊文 *akademia*——学派) 1.在艺术中珍视传统，讲究高度专业技巧，对时髦的、但寿命不长的和浅薄的风尚具有“免疫力”。同时学院派也有自己的消极方面，往往变得拘泥于传统，把艺术创作中得到核准的手法和方法奉为典范，导致艺术思维的停滞，产生沙龙式的、外表美的、“润饰过的”艺术，但这种艺术失去了浓烈的生活内容和饱满精神。艺术文化高度评价并珍视学院派及其积极的表现，同时也反对学院派

的消极倾向，通过初期艺术作品、专业戏剧、业余集体创作（**业余艺术**）以及把创作探索和革新（**艺术中的传统和革新**）聚集于一身的其他形式来反对消极倾向。在艺术中的折中主义日益增长和**大众文化**日益扩张的现代情势下，学院派显示出自己保存并发扬文化传统和民族遗产的才能，学院派的现实意义也在于此。2.造型艺术中的一个派别，从卡拉齐兄弟的波伦亚学院时期起（1585年）在欧洲文化中形成，它开创了17—18世纪艺术中的两大风格——**古典主义**和**巴罗克式**，而以后开始形成为更广泛的艺术原则。波伦亚画派确立了文艺复兴时期美学所特有的专业艺术家和自由艺术家的地位，宣布了艺术家必须从理论上和实践上掌握各种不同的风格，培植了先从格拉费卡只是以后才从绘画上对艺术思想进行仔细研究的作风，为制定绘画标准奠定了基础。与此同时，波伦亚画派的实践和理论纲领为造型艺术中的**摹仿主义**和**折衷主义**，也为重新评价技巧的技术方面（有损于内容探索和个性特征的表现）创造了基础。波伦亚学院的经验促进17—19世纪更广泛地把美艺术（**舞蹈**、戏剧艺术、**音乐**）的学院组织起来，这些学院开始形成系统的教育和训练艺术，传授专业技巧领域积累起来的经验，掌握古典遗产（**艺术遗产**）和民族传统的原则。这些学院中的若干学院改造成为剧院、音乐学院、高等艺术院校。

艺术中的**训诲**（*ДИДАКТИКА в искусстве*，来自希腊文*didaktikos*——有教育意义的） 1.作为艺术作品成分的教育、教训、劝导。2.用表达生活内容的道德说教（劝导、说教）方法来代替对现实的审美的具体感性的描绘。在艺术史上往往利用诗歌形式和戏剧形式来叙述道德、科学、宗教等方面的原理、思想和观点以达到教育的目的（赫西奥德的《工作与时日》，Б.曼德维尔的《蜜蜂的寓言》，Д.И.冯维辛的《纨袴少年》等）。训诲同寓言体裁不可分开，在寓言中，训诲是作品构成的组织原则。为了强调作者的思想立场及其创作的道德倾向性，训诲也用于其他体裁。马克思列宁主义的美学承认训诲是从艺术上再现现实的因素和手段之一，但不容许艺术中的道德说教，不容许将作者的思想和结论直接强加给读者、观众。现实主义艺术的主导原则，用恩格斯的说法就是："……倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来，而不应当特别把它指点出来……"（《马克思恩格斯全集》第36卷第385页）。换句话

说，只有当训诲服从于作品构成的艺术原则时，审美上得以证实的训诲才能成为艺术内容本身的内在因素和属性。这也适用于纯训诲体裁的作品(正如英国作家T.K.切斯特顿正确地指出的："不好的寓言包含着道德，而好的寓言本身就是道德")。与此相反，进行道德说教的训诲则用理性公式、抽象思想来代替从艺术上对生活、人物性格、人的感情和行为的理解和再现。"赤裸裸的"、"理性的"、"抽象的"训诲的主要缺点在于对艺术和现实、**艺术**和**道德**的关系的错误理解，这也就是：用生硬的、词藻华丽的、装腔作势的理念来代替生活的充实性、复杂性、矛盾性。"内容"只限于表明作品的主题和情节的主要线索，在这里，内容的优先地位被理解为非美学的思想——无论是伦理道德思想、政治思想，或者是宗教思想——占首位，而艺术创作的作用被归结为对现成的真理或论点作形象的图解。根据这种看法，艺术作品无非是表现在"生动图画"中的道德说教或者经过"艺术装饰"的道德箴言。训诲式作品的道德效果是有限的、短暂的，因为道德完善化的理想在这里只不过是一种宣言。训诲式的艺术（用**别林斯基**的术语来说——"辞藻华丽的"艺术)具有表面上的社会意义和效益。道德说教-训诲式的小说、戏剧、电影装满了抽象的"好人"与"坏人"形象，很难令人信服。训诲式艺术是早已出现的所谓"纯艺术"（为艺术而艺术）即脱离生活的艺术的另一个极端。面向广大读者和观众的现代资产阶级艺术的一系列体裁(**大众文化**)：情节剧、喜剧、侦探小说等公开地进行说教；有意地、不厌其烦地在"善人"、"道德行为"等题目上大作文章，提供出符合资产阶级道德和生活方式的标准和原则的"正面主人公"样板。反对艺术中的训诲，要求忠于生活真实的原则和**艺术性**的原则。

艺术中的**预示**（*ПРЕДВОСХИЩЕНИЕ в искусстве*）利用艺术创作手段敏锐地把握和预告未来。艺术预示作为预见的形式之一，在性质上与科学预测(希腊文prógnōsis—预先知道)和各种预言不同。根据预示这种关于未来的描写性(描述性)判断，确定超前提出可行性的最佳方案，这最符合艺术从文化-历史上理解未来的可能性。在传统上使用的"艺术洞察力"、"预见"、"卡珊德拉因素"作为预示的等价物，具有隐喻的性质。在美学思想史上，艺术的"预示"使命往往是按唯心主义精神来解释的，而预示者-艺术家的活动则具有非理性的神秘

的含义(**柏拉图**、**谢林**、**诺瓦利斯**、B.伊万诺夫、P.Д.科林伍德、**哈特曼**等人)。从马克思主义观点来看，艺术的预示能力的客观前提包藏在艺术这一从精神上实践上把握世界的形式的本质特性之中。有助于预示的是：超前反映着眼于对正在形成和潜在存在的因素的理解，“按或然性和必然性”从艺术上认识可能有的东西，艺术天才的洞察力，而艺术天才不可分割的组成部分则是目的明确的艺术观察，卓有成效的想象，创作的**直觉**和**预感**。从艺术上把握未来，取决于独特的艺术天赋，这不仅要认识世界，而且要感受世界，表明人的追求和意愿，指出理想和假设可以成为现实，艺术地使人们的理想、希望、梦想、期待客观化。在这种情况下，未来不仅作为将要来临和一定来临的时间属性出现，而且作为同生命的意义、同作为历史主体的人的生命活动有机地联系在一起的应有时间出现。艺术看来有能力扩大前途无限的全球电视的范围，理解与人息息相关并且符合人的价值立场的“能思维的未来”。在艺术中揭示个性的社会自我确立前景、揭示人和人类的未来命运，具有重大意义。预示是在利用与艺术活动等值的手段和形式的情况下特殊地实现的。敏锐地感觉到正在露头的社会变动以及人的世界感中发生的变化，可以使艺术家先知超越自己的时代，预示新的人类关系和社会心理类型的形成。艺术创造者的社会洞察力和预见性，得到科学预见理论的创立者马克思和恩格斯的高度评价。巴尔扎克是自己时代的真实编年史家，根据恩格斯的说法，他不仅提出了社会存在的鲜明的现实主义历史，而且展望前景，他“在当时唯一能找到的真正的人的地方，**看到了**这样的人……”(《马克思恩格斯全集》第37卷第42页)。艺术预示的能力是在艺术进化的过程中，在预测意识的社会历史形成和发展的过程中日益发展和完善化的。对现实及其革命的发展作历史的具体的描绘，是社会主义艺术的本质属性，这是完全合乎规律的。为人及其未来而斗争，是先进艺术的社会效能的最重要因素。

艺术中的**主旨**（*МОТИВИРОВКА в искусстве*，来自法文 *motiver*——说明动机，论证，提出理由、论据） 指艺术作品的单个部分的联系和中介的总和，这些联系和中介决定这一个部分在艺术整体中的功能。主旨还指作者的技巧的相应方面，这个方面表现在作者有能力使艺术作品的任何要素服从于艺术上的目的性。由此也就产生

评价艺术作品要素的特殊标准（这些要素或者被看成现有的主旨，或者被看成“无主旨的”主旨）。**马克思**和**恩格斯**在评价拉萨尔、敏娜·考茨基、欧仁·苏的作品的思想-艺术优点时，使用了“主旨”概念。艺术作品内部突出的某种具体语境可以表现为艺术要素的主旨(理由)：例如，**人物**的举止以**性格**和环境为主旨；演员的上台或下台以情节事件的某种转变为主旨。这是富有具体事件内容的主旨（“情节”主旨、“心理”主旨、“社会”主旨等等），**亚里士多德**的《诗学》对此已作了研究，虽然没有使用这一术语(“主旨”这一概念在美学中只是从19世纪初才肯定下来)。富有具体事件内容的主旨始终服从于思想-审美任务，适应于这种或那种艺术创作方法、**风格**的原则。从比较一般的意义上看，艺术作品的艺术结构的任何要素都有它在整体中发挥的那种功能的根据。这是功能主旨(或“结构”主旨)，这一概念在20世纪20年代的美学争论中开始形成。在马克思列宁主义美学中，艺术形式的任何要素都以内容为主旨的原则，是对主旨的这两个方面的概括（**艺术中的内容和形式**）。同时，在艺术中艺术整体的要素的相对无主旨因素起着巨大的作用。在某种程度上，富有具体事件内容的无主旨性——情节的“秘密”、性格发展的“不合逻辑”等等——，刺激着感受意识的积极性。通常艺术中的这种无主旨性因素，由于已被纳入作品的富有内容的语境，由于已被领悟含义，归根到底趋于消失。在这方面，只有某些**现代主义**艺术流派（例如，**达达主义**、**抽象主义**、荒诞艺术）是例外。在用符号学解释艺术作品时，决不能不估计到能指对所指而言的局部无主旨性（在音乐中寂静用音符表达；在造型艺术中动态用静态手段表达，（等等。因此，在艺术家面前展现出选择审美内容表现手段的广阔天地。

艺术中的**著作权**（*АВТОР-СТВО в искусстве*，来自拉丁文*autor*——发端者、创立者、奠基者、意见传递者）表示对艺术作品创作者(作者)个人创作的、并且属于这个创作者的艺术作品的特殊关系的概念。这种关系在现代世界已成为标准，除审美方面以外，它还具有道德方面和法律方面（所谓版权），它决不是任何时代所必需的。古代的艺术创作无数不署名的例子可以证明这一点。著作权是作为历史发展的结果而产生的，并且不是一成不变的。最初实际著作权或(往往是)假定性著作权，都被理解为权

威（这两个词在词源学上有联系不是偶然的）；受尊敬的名字留在受尊敬的文本上（“荷马”的史诗和颂歌，“所罗门”劝喻寓言，等等），留在艺术活动的形式上甚至工具上，犹如一种神圣的批准。关于个人权威的观点与通过师生接触的古代教育传统、与匠师和“巫师”的世袭行会的实践是有联系的。艺术文化从古代迷信中分离出来这一进步现象，按照古代——文艺复兴时代的榜样促使著作权作为艺术家个人**手法**的独特性的观念得以发展和巩固。然而，直到**古典主义**美学中最后一次强化的规范主义创作观保存力量以前，著作权被认为是与体裁标准相关的；由此就产生了关于创作个人与他的前人进行模仿“竞赛”，而在按同一规则比赛时必须超过前人的艺术这种观点。只有**浪漫主义**摈弃了这种观点，才把艺术家理解为整个作品的创作者，理解为**天才**（在理想中），艺术家不仅解决，而且提出艺术中的任务，从而揭示出“艺术中的著作权”概念的一切内在矛盾。浪漫主义思想宣布了作者的绝对自主权，同时第一次理解了在**神话**、**民间创作**和古代文化领域中不署名创作的现象；浪漫主义思想使“艺术家”和“人”极其密切地结合起来，促使拜伦、**诺瓦利斯**、M.Ю.莱蒙托夫把自己的创作的主题具体化在自己的生与死中，但是这种思想也在“浪漫主义嘲讽”（**嘲讽**）中把“艺术家”和“人”的联系固定化了。**颓废主义**过分夸大浪漫主义的著作权观。在颓废主义中艺术家表现为丧失人性的人。这种人拒绝一切人的联系，专心搞绝对创作——“从无”创造出美来，是自己的“自我”献身者，同时也是分不清面孔的降神者。对过分夸张个人主义的著作权观作出特殊反应，就是试图取消著作权本身并且用法令规定艺术创作的集体性（**马雅可夫斯基**的长诗《150000000》第一次发表就根本不署名）。这种做法显然是非建设性的。“著作权”概念所固有的矛盾——在艺术创作行为上的个人与非个人之间的矛盾，在作者的个人自决中的“人”和“艺术家”之间的矛盾——具有客观性。一方面，只有在把艺术家的个性及其深层方面、部分没有意识到的方面纳入创作行为的条件下，创作才是可能的；另一方面，艺术作品的一般意义的取得，是由于在创作行为中，既有艺术家对强有力的非个人的、社会的、全人类的冲动的感受，也有对个人的冲动的加工，这种加工在理想中使个人冲动全部转化为非个人方面。处在艺术作品之外的人的个性，与包括在艺术整体中

的作者的形象，同时既是等同的又是不等同的（这个问题决定了在艺术理论中必然出现这样一些概念，如"抒情主人公"，等等）。人的命运以自已的生命的悲剧因素为代价来换取创作行为，它是面向人们的艺术通报的严肃认真的保证。但是，如果说"人"应当为"艺术家"付出代价，那末，创作的道德及其意义就不允许相反的情况存在，即不允许"艺术家"从创作行为提取本身的利益，不允许为了自私地补偿私人损失而剥削创作，——不管这种自私性多么不易察觉。福楼拜在谴责忽视创作的社会意义这种创作态度时，以蔑视的口吻谈到了这样的艺术家，按这种艺术家的观点来看，"音乐创作就是为了写小夜曲，绘画创作就是为了画肖像画，而诗歌创作就是为了使心爱的人快乐"。

艺术种类（*ВИДЫ ИСКУССТВА*）艺术创作活动的现实的形式。这些形式首先可用艺术内容的物质体现方式加以区分（例如，文学作品以语言体现，**音乐**以声音体现，雕塑以立体的造型体现，等等）。在这些外在差别后面隐藏着更为深刻的、内在的内容上的差别，而这一点归根到底决定着每一个艺术种类在使其特殊内容物质化时使用特殊手段的必要性。一个艺术种类的作品的内容不能用另一种艺术种类的语言作相应的表达，这一事实说明了包含在每一艺术种类中的艺术信息的特殊性。当艺术种类成了世人所掌握的一般的艺术规律的科学时，美学在研究艺术种类的计划中，才有可能考察所有艺术种类中所体现出的规律，同时指出它们是如何相互影响的。从 18 世纪起，美学思想就竭力弄清那些决定艺术创作活动的形态分类的原则，试图把艺术看成一个由多种种类组成的体系，而不是把艺术看成一套偶然形成的、机械地并存的创作形式。直到现在这个问题也不能认为已经解决了，甚至连形态学的范畴也没有最后确定下来。形态学范畴一方面使人能够把艺术种类跟某一艺术种类的变体区别开来、跟艺术的种属、体裁区别开来（例如，把绘画跟纪念建筑物的壁画区别开来），另一方面又能使人论证象艺术的族、类这样一些概念的合理性，这些概念使艺术的种类结合成一个个或多或少更为广泛的组。在世界艺术文化的发展过程中，艺术种类的体系不断发生变化，这些变化表现为古代混合艺术的分化，表现为**综合艺术**种类的产生，也表现为各种不同的艺术种类不平衡发展。在马克思以前的美学中，各种艺术种类相互关系

的这种或那种具体历史类型的被绝对化导致这样一种结果，即时而是某一艺术种类、时而是另一艺术种类被宣布为比其余的种类更为“高级”或更为“完善”。**黑格尔**第一个试图以历史辩证的观点来考察这一问题。但他也未能克服对艺术种类相互关系的形而上学的等级式排列的观念。这一观念的影响一直持续到现在(例如,在观念中，仿佛文学比其他艺术种类包含的内容更广泛、更大量,更丰富)。随着每一艺术种类的内容的本质特性的被揭示，现代马克思主义美学理论承认各个艺术种类在社会主义艺术文化中具有同等的价值和同样的必要性，社会主义艺术文化的使命是克服过去不可避免的、艺术种类的不平衡发展。

艺术作品 (*ПРОИЗВЕДЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ*) 指艺术创作的产品,它通过感性物质形式体现它的创造者——**艺术家**的精神内容的**构思**，它符合**审美价值**的某些标准；它是艺术文化领域的信息基本保存者和信息库。艺术作品可以是在空间上展开和在时间上发展的单个的和总体配合的，也可以是自我满足的或需要有**表演艺术**的。在文化系统内,艺术作品发挥功能是由于有自己的物质对象载体：书本的印刷铅字、画布及其物理化学属性和几何属性、电影胶卷；在表演艺术中——乐队、演员等等。艺术作品本来是根据最初有表现力的系列设计的：有声的语言或设想的语言，在**造型艺术**中形式和彩色平面的配合，投射到电影和电视屏幕上的活动画面，井然有序的音响系统等等。虽然艺术作品的创造与自然对象不同，是由人的目的决定的，但它却是在与大自然交接的地方进行的，因为在这种情况下利用了自然材料(**艺术材料**),而在某些**艺术种类**中，作品是在自然客体的重新合成和重点强调的过程中产生的(**园林艺术**)，或者是在与自然客体的**总体配合**中产生的(**建筑**、纪念性雕塑和花园**雕塑**)。艺术作品既然是特殊创作活动的产品,它同时也就与实用实物界(**实用装饰艺术**)、科学文献资料以及其他文物相近似,例如，“历史小说似乎是作为科学的历史同艺术融为一体的结合点”(**别林斯基**语)。但是,艺术作品不但近似于“实际有用的东西”,而且也近似于“不成功的艺术尝试”(**托尔斯泰**语)。它应当满足哪怕是艺术性的最低限度的要求，也就是说，站在靠近**完美**的那一级上。托尔斯泰把艺术作品分成三类：(1)“在内容的重要意义方面”的杰出作品，(2)“在形式的美这方面”的

杰出作品，(3)“在诚挚性和真实性方面”的杰出作品。这三种要素的结合便产生**杰作**。艺术作品的艺术优点决定于它们的创作者的天赋才能、构思的新奇性和真诚性（在不断革新的文化的艺术中），决定于最充分地体现**规范**的可能性（在传统文化的艺术中），决定于高度的**技巧**。艺术作品的艺术性表现在构思的充分实现上，表现在它的审美表现力的结晶化上，表现在富有思想内容的形式上，而这种形式是完全符合作者的总的观念和形象思维的某些色彩变化的（**艺术观念**）；艺术作品的艺术性还表现在完整性上，这种完整性通过相称性表现出来，而这种相称性又符合多样化中的统一原则，或者偏重于统一方面，或者偏重于多样化方面。真正的艺术作品固有的本质，看起来并非故意制造的东西，促使**康德**和**歌德**把艺术作品比做自然产品，浪漫主义者把它比做宇宙，**黑格尔**把它比做人，**波捷布尼亚**把它比做语言。艺术作品的艺术完整性、它的完美性决不总是与各个组成部分的技术方面、数量计算方面、它的外表完美性等值的。在这种情况下，草稿在艺术内容方面往往十分准确，以致在意义上和表现力上比细节详尽无遗而外部规模宏大的艺术作品更胜一筹（例如，B.谢罗夫、A.斯克里亚宾、П.毕加索、A.马蒂斯等人的作品）。在苏联造型艺术中既可看到描绘细腻入微、外表完美无缺的作品，也可看到另一些作品，它们表现出热中于追求表情、把片段提高到艺术完整性的地位上去的倾向。但是，在所有的情况下，真正的艺术作品显然都是井然有序的，条理分明的，都是审美观念集结而成的整体。在这一或那一艺术种类的发展过程中，技术手段也能获得艺术功能，借助于这些技术手段把艺术作品提供、传达给正在感受艺术的**公众**（例如，**电影艺术中的剪辑**）。除了物质定形方面以外，艺术作品本身带有意识形态、伦理学、社会心理学方面的编码信息，这种信息在作品的结构中具有艺术价值。尽管有相对的稳定性，艺术作品的内容在社会发展、艺术趣味、倾向和风格变化的影响下也日益革新。艺术内容领域的联系并不是用单义的规定性固定下来的，就象科学本文中所发生的情况那样，这些联系是相对地变动的，从而艺术作品并没有一劳永逸地封闭在一定意义和内涵的体系中，而是允许有不同的读法。专供**表演**之用的艺术作品，在自己的本文结构中要求有多层次的艺术含义色彩，要求有可能作出各种不同的艺术**解释**。在文化

继承的过程中创造新的艺术完整性也是建立在这个基础上的，办法就是创造性地从宝库中借鉴过去时代的审美发现，用新一代艺术家的崇高**激情**和**才华**的力量来使这些发现面目一新和现代化。但是，重要的是把这种创造性的借鉴手法的成果同仿制品区别开来，仿制品首先再现出来的只不过是另一位大师的艺术作品中深刻描绘的某种手法的外部特征，却丧失了原作的情感-形象的饱满性。从形式上毫无精神地再现**题材**和艺术手法，产生出来的不是新的，有机的和创造性地呕心沥血而来的艺术完整性，而是这种艺术完整性的折衷主义类似物。艺术作品作为文化现象，通常被认为是构成某种体系的美学理论：例如，构成由类型学共性（**体裁**、**风格**、艺术方法）结合起来的一个或几个艺术种类的艺术价值综合体，或者构成包括艺术家——艺术作品——公众这三个环节的社会审美过程的框架。而艺术作品的心理生理感受的特点是由**艺术心理学**来研究的，艺术作品在社会中的流传，则由艺术社会学来研究。

意外情节（*ОСТРАНЕНИЕ*）见**怪异**。

意向性（*ИНТЕНЦИОНАЛЬНОСТЬ* 来自拉丁文*intentio*——企望，意图）Э.胡塞尔的现象学哲学概念，它反映关于意识的对象性质的特殊观点。意向性是任何意识行为（意向行为）的属性，而意识行为的特征就是把意图、目的、构思同对象、同对客体的倾向性加以对比（通过感受行为某种东西被感受到，通过幻想行为某种东西被幻想到，等等）。任何理智行为都有两个方面：意识内在所固有的意向性客体和这个客体的现实方式（感受，幻想，反思，爱，恨，等等）。意向性行为的总和构成（形成）丰富多样的富有意义的内容的意识。"意向性"概念最早在晚期经院哲学中形成，那里有第一意向性（理解个别事物）和第二意向性（理解一般的、抽象的形象）之分。胡塞尔的老师Ф.布伦坦诺所掌握的这个概念，后来成了现象学的基础，在现象学中，这个概念是作为意识的基本结构特征出现的。在**现象学美学**中，意向性是关键性概念，因为第一，它提供对艺术作品及其结构组织（意义和含义层次）的（理想的）存在方式的特殊评定，第二，它开创了分析作品的感受（意向的现实）方式的可能性。问题的两个方面在**因加尔登**的美学中得到了详尽的研究。"**意向性**"概念在20世纪其他与现象学相近的美学思想派别——**新托马斯主义**（**马利**

丹）和存在主义（**萨特**）中也得到了传播。同时这个概念不应该归结为对它所作的唯心主义解释。有关意向客体存在问题的另一种不同于现象学的研究方法，提供了对感受和**解释**艺术作品的过程作唯物主义理解的可能性。例如，**卢卡奇**认为意向性是审美行为的特殊特征：在创作过程中——这是艺术中对象的拟人化再现；在感受中——这是形象的感性假象，是对艺术作品的内容、对象性的理解。卢卡奇把相反的过程描绘成唤起的过程，这时对象本身作用于主体，唤起主体的一定的情感反应。因此，"意向化"这个术语在各种不同的哲学和美学体系中，解释都是各不相同的，它指的是意识的实际性质，在马克思列宁主义美学中，可以从内容上对它作出解释。

意象主义（*ИМАЖИНИЗМ* 来自法文 *image*——形象，面目一新） 20年代苏维埃俄国出现的文学小集团，它联合了诗人А.Б.马利英果夫、В.Г.雪尔申涅维奇、Р.伊夫涅夫、А.Б.库西科夫、И.格鲁吉诺夫、С.А.叶赛宁。某些艺术家（Г.雅库洛夫、Б.埃尔德曼等人）也参加了这个小集团。在意象派的美学声明中肯定了形象本身具有自身价值；在同未来主义关于艺术的创作形式和思想内容的观点（**未来主义**）进行论战时，他们宣称自己是**艺术性**和诗的语言的真正热心捍卫者："……我们，把形象精雕细刻，把形式从内容的灰尘中净化出来……我们断言，通过形象和形象的韵律揭示生活，是艺术的唯一规律，是唯一的和无可比拟的方法"。意象主义的信奉者在诗的实践中试图利用**波捷布尼亚**关于"词的内部形式是诗歌语言的自然起因"的理论论点，企图用消除词的含义的办法来恢复词的消失了的最初形象。雪尔申涅维奇声明说："不是消灭形象，而是用形象吃掉含义——这才是诗歌用词的发展道路！"意象派为了揭示词的内在固有的诗意，拒绝了通常的语法形式，拒绝了格律诗，宁可要自由诗，要"形象的自由诗"，宁可设计出给人以深刻印象的隐喻、比喻，他们把诗作说成是"形象录"，允许形象自由移动和随意替代。意象主义的美学纲领导致了形式主义的、怪的形象创作（**怪**），导致了拒绝谈社会政治问题，导致了宣扬"为艺术而艺术"。**卢那察尔斯基**在承认意象派有"无可怀疑的才华"时写道，他们"既是对自己的天资的恶意嘲弄，也是对当代俄国的恶意嘲弄"。意象主义的内部不纯和矛盾，已经被同时代人觉察出来。叶赛宁是在1921年同这个文学团体分道扬镳

的，当时诗人在《日常生活和艺术》一文中宣布了艺术和现实是一个不可分割的统一体，反对意象派的**形式主义**，谴责他们"装腔作势"和创作态度"不严肃"。"在我们兄弟们那里没有祖国这个词的全部广泛含义上的祖国感，因此，他们就这样一个劲儿地不同意一切。因此，他们就这样爱不协和音，他们为装腔作势而装腔作势，用这种令人憋气的办法来吸收这种不协和音"。**马雅可夫斯基**在1922年把意象派叫做"已经奄奄一息"的"小集团"，他预言："在他们所有的人当中，保存下来的只有叶赛宁"。1924年，叶赛宁和格鲁吉诺夫在给《真理报》的一封信中宣告意象派集团解散，这个集团形式上继续存在到1927年。

音调 （*ИНТОНАЦИЯ* 来自拉丁文 *intonare*——发音）借助于时空运动及其发声形式（人的声音和乐器的声音）和可视形式（姿势、面部表情、表意动作）来实现的一种艺术上交往、表现和传达充满情感的思想的特殊手段。音调依靠现代人文科学知识和自然科学知识的许多领域的成就（音乐学、语言学、符号学、心理学、神经生理学，等等），从理论上来理解音乐音调，成了音调的正在形成的一般美学理论的基础。阿萨菲耶夫首先开始从理论上来理解音乐音调，他提出了关于**音乐**的音调性质的思想（音调被理解为表现出来的思想，而曲式则被理解为多层次的音调过程）。音调是音乐表现力的基础之一，是由含义结合起来的乐音的所有方面（高度、响度、长度、音色）的统一体。音调过程的深层次是旋律化的；可以把**旋律**看成是不同音调的运动。虽然音乐音调完全能够成为有性格特色的，好象是属于音乐中所描绘的**人物**，但是它的特殊属性却主要是揭示人的"自我"世界感，在这种世界感中，潜在地存在有时代、人民、人类的"大我"。音调的这些属性在所有的**艺术种类**中，甚至在远离音乐的**绘画**或**雕塑**（塑造的音调）中，都可以看得见。音乐音调也从丰富的语言经验（其中包括演说经验、演戏经验、写诗经验）中吸取内容，因为音调是艺术语言，尤其是诗的语言的思想、情感表现力的最重要手段之一。音调的其他来源是手势、动作、步态、**舞蹈**，从远古以来，音乐就把自己同它们结合在一起了，音调过程在不同的艺术种类中有共同的特征。这首先就是疑问音调和惊叹音调。询问的腔调包含着探寻、反抗的因素。在悲剧作品中，这种探寻往往通过有关生命意义的哲学问题的形式具体表现出来（例如，在

У.莎士比亚的《哈姆雷特》中："是干还是不干?"，"有什么东西比精神更高尚?……")。惊叹的目标在于行动的明确性，在于实现这种行动。音调本身承受着思想和情感的重负，把历史经验集中起来，表现为人类审美文化的一部分。

印度美学 (*ИНДИЙСКАЯ ЭСТЕТИКА*) 美学传统在古代印度就诞生了，并且在中世纪时代达到学说昌盛的水平。它的突出的特点就是提出情感因素作为艺术的主要内容，并且对审美感受的心理方面进行精细的研究。关于情感是艺术创作的形式形成原则的学说，植根于古代印度关于**戏剧**的科学之中。在《纳蒂雅沙斯特拉》这篇关于戏剧艺术的匿名论文(1—2世纪)中，由情节情景产生的登场人物的情感状态，被认为是决定演员的一切舞台动作——步态、手势、面部表情等等的要素。所描绘的感情的性质也迫使人们去选择演出的音乐伴奏、化装和部分**服装**。这样一来，情感就成为不仅组织演员动作，而且组织整个演出形式的因素。关于戏剧的科学从创造舞台形象的任务出发，制定了分析人的精神状态("бхава")的专门体系，这个体系一方面估计到导致这种精神状态产生的原因(所谓"刺激物"——"вибхава")，另一方面估计到手势、音调等等的外部表现("анубхава")。此外，创制了对人的精神状态的复杂的分类，把这些精神状态分为八类。每一类都包含着一个主要的情感以及几个与它相近的次要状态，每一类都被看成某种统一的情感范畴。所有这些范畴(共有八个，与类的数目相符)都用一个术语"趣味"("раса")来表示，这个术语后来就获得了说明艺术情感的美学概念的地位，作为美学概念，它在印度艺术学著作中广为传播。在**音乐**理论中，"趣味"概念在评定音列、**调式**和旋律模式的音阶时使用，在**造型艺术**的理论中，在描述绘画造型和雕塑造型的内容时使用。从8世纪起，艺术中的情感作用成为诗歌中讨论最多的问题之一。9世纪的理论家阿南达瓦尔德哈纳提出了一种观念，根据这个观念，感情的形象再现构成诗创作的首要目的。他把"趣味"纳入诗的意义的范围，并且使它在诗中占主要内容组成部分的地位。情感内容在这里不受小诗体裁范围的限制。相反，情感内容被理解为恰恰是大形式(史诗、正剧)所必需的，因为在这种大形式中，所描绘的世界的大量性本身(事件的大量性，对象的大量性等等)，要求有联系因素，这种联系因素把这种大

量性联结成一个具有统一含义的整体。正如阿南达瓦尔德哈纳所认为的，情感就是这样的因素，诗人想表达这种情感，并根据这种情感来建造自己的作品。后来，关于艺术主要同情感领域相联系的观点便在印度美学中牢固地确立下来。当10—11世纪印度哲学家和艺术理论家们的兴趣集中在艺术形象和审美感受问题上的时候，他们就是针对艺术情感（"趣味"）提出并解决这些问题的。在10世纪，两位大学者——尚库卡和跋塔·纳雅卡在考察艺术的特征时，出发点是承认艺术世界的独立自主性，艺术世界不能归结为现实事物的世界，他们同时也强调在艺术中再现生活的自觉性。分析审美感受的最初经验也是属于他们的。尚库卡得出结论说，对艺术作品的认识并不服从于通常的认识标准（特别是真、伪标准）。按照跋塔·纳雅卡的意见，审美反应应该被看做与享受有联系的、和宗教直观近似的特种感受。尚库卡和跋塔·纳雅卡的思想在阿布希纳瓦古普塔（10—11世纪）的学说中得到了进一步的研究。按照后者的意见，情感失去了对象的直观性和具体性，所以不可能在艺术作品中描绘出来。情感不是作为形象，而是作为感受提供出来的，而感受则是在感受主体的灵魂中产生的，并且只有内在认识才能达到，或者换句话说，只有自我认识才能达到。在这种情况下，艺术感受从生活实践领域中被排除出去，这说明，艺术感受带来享受。在审美行为中，主体的意识从混乱的、处于错综复杂的矛盾中的愿望、恐惧和思想中净化出来，集中于认识过程本身，从而获得完整性和统一性，而这种完整性和统一性使人感觉到快慰和无上幸福。阿布希纳瓦古普塔的美学学说在印度得到了广泛的承认，并且一直到中世纪末还保存着自己的意义。新美学在印度的形成是在19—20世纪之交。新美学的性质决定于在同不列颠帝国殖民行政当局的政策进行斗争的过程中建立独立的艺术文化的任务。新美学的形成是同孟加拉复兴运动——文学艺术和哲学运动——的文化相联系的。这个运动把民族解放斗争和反封建斗争的思想结合起来，目的在于复兴古典遗产、恢复因不列颠的占领而中断了的传统。因此，20世纪头25年的印度美学思想主要注意艺术和文学的民族特征问题，艺术和伦理学的相互联系问题，艺术的社会功能和艺术教育作用的问题。这个时期的美学思想基本上是通过政论作品提出来的，而政论作品的写作者都属

于新吠檀多主义这一哲学派别，这一派依靠中世纪时期古典哲学学派的传统——吠檀多和它的主要来源——奥义书。这一派的美学家们（**泰戈尔**、A.高士、O.泰戈尔）以吠檀多关于绝对者-梵是世界和作为世界一部分的个人的“内在自我”的本源的学说为出发点，断言“直接的”直觉认识优越于逻辑推理，而最充分地表现凭直觉认识到的真理的是古代和中世纪印度的文化艺术的象征。孟加拉复兴运动美学的许多代表人物的特点是把“西方”文化和“东方”文化加以对比，这种对比是作为对殖民主义时代压制民族自我意识的一种反应而发生的。他们认为，“精神性”是印度艺术的决定性因素，不承认欧洲艺术首先是**批判现实主义**艺术有“精神性”。例如，“完整的吠檀多”哲学创始者、哲学家、诗人A.高士（1872—1950）认为，印度艺术家直接面向“内在的人”，面向个人的精神本质，不涉及情感领域，而欧洲艺术家却不得不借助于意识并通过在直观被再现的大自然时产生的情感。另一位理论家A.库马拉斯瓦米（1877—1941）认为，印度艺术与现代西方艺术的不同之点在于，后者力图把物表现成它们本身的那个样子，而在印度艺术中，创作行为则表现为艺术家与藏在他灵魂深处的**原型**（原形）自我同一的过程。教师、艺术家O.泰戈尔（1871—1951）和H.博苏（1883—1966）坚决主张把创造性地掌握古典遗产同研究和反映艺术家内心自由的条件下的现实生活结合起来。在O.泰戈尔的美学中，突出作为组织因素和直接自我表现形式的**节奏**这个范畴，而且，这个范畴也具有宇宙统一性特征的更加概括的意义。30年代反殖民主义斗争的兴起和印度现实主义文学的发展，促进了美学和艺术批评中民主主义倾向的形成，这种倾向在印度进步作家协会（1936）的纲领性文件以及在40年代初反法西斯艺术家和进步戏剧活动家的宣言中都得到了反映。取得独立以后，在印度的艺术文化中可以看到目标的改变。对“西方”文化采取不愿接受的态度让位于对美国和欧洲**现代主义**的最新流派表现出浓厚的兴趣。与此同时，在需要精神更新的发达技治主义社会的条件下印度艺术文化的命运成为美学分析的对象。宗教知识渊博的哲学家П.乔杜里认为，艺术是精神更新的手段之一，按照他的意见，艺术的使命就是把社会推向文化发展的更高的宗教阶段。相反，Ш.潘迪特则试图把传统观点同依靠现代自然科学知识的世界图景结

合起来，而艺术被看成是使个人的内心世界同“宇宙节奏”协调起来的手段。从60年代末开始，作为对印度文化西方化的反应，形成了一个新的艺术派别——新密宗，这个派别通过阿吉特·穆凯尔吉的美学观得到理论上的论证。这个流派成为密宗的宗教哲学的开端，这种宗教哲学把宇宙看成是对立因素——男性和女性不断相互作用的结果。这些对立因素在湿婆和性力的结合中被奉为神明，湿婆和性力是印度教万神殿的中心人物，他们代表“精神”和“物质”、“智”和“能”的统一。新密宗的特点就是力求通过印度哲学思想的古代层次来揭示对现代科学发现——原子论、量子论、相对论的“预见”。新密宗艺术利用概念现代主义的折衷主义形式创造的手法，在西方得到了公认，那里有相当数量的追随者(**概念艺术**)。现代进步的印度美学家和艺术批评家(凯沙夫·马利克、拉姆·查特尔吉、贾亚·阿帕萨米等人)既坚决反对艺术中民族主义的极端形式，也反对西方现代主义的扩张，他们号召印度创作知识分子采取积极的社会文化立场，开创丰富的文化遗产的新层次，并且卓有成效地发扬蕴藏在文化遗产中的人道主义传统。

因加尔登，罗曼 (*Ingarden, Roman* 1893——1970) 波兰哲学家，美学中的现象学派的代表人物，波兰科学院院士(1957)。因加尔登的方法论与他的老师Э. 胡塞尔的彻底唯心主义不同，取得了“本体论的多元论”的名称；他把艺术作品看成在客体的现实相互联系的语境之外的意识、**意向性**即意识客体，分析了客体的“纯存在”(本体论)的性质。因加尔登制定了对艺术作品作现象学**解释**的模式，把艺术作品想像成结构因素的“复调音乐的和声”；艺术作品由许多异相的(独立的)层次构成，它是一下子就能直接感觉到的统一的结构整体。例如，在文学作品中，第一个层次是符号、声音；第二个层次是语义单位，它形成风格并带有审美品质；第三个层次是形象实物层次，或内容层次；第四个层次是同审美价值相关联的图式化的直观形象。层次的数量可大可小，视作品的具体存在形式和它的特征而定。在因加尔登的研究中占重要地位的是对审美价值的性质的分析。分清审美价值和艺术价值，这是他的思想；揭示审美评价的阶段——第一性的情感阶段和通过审美价值判断表现出来的第二性的理智阶段；论证作为审美相对主义和怀疑主义说法的“各有所好”判断是不合理的。因加尔登停留在现象学

方法的框框以内，没有提出关于艺术的社会作用的问题，然而在他的著作中却包含着对20世纪头几十年资产阶级美学中的主观唯心主义观念的批判。因加尔登对各种不同的**艺术种类**(文学、音乐、绘画、建筑)进行的具体分析，对艺术作品的性质进行的极有分量的研究，他的审美价值理论，都已载入美学思想史，而且，按其科学意义来说，都超出了现象学的范围。论述基本美学思想的著作有：《文学艺术作品》(1931)，《论对文学作品的认识》(1937)，《论文学作品。对本体论、语言理论和文学哲学的邻近部门的研究》(1960)，《审美研究》(1958—66)，《感受——作品——价值》(1966)。

隐喻 (*МЕТАФОРА*, 希腊文 *metaphorá*——转移) 对世界的审美感受方式和艺术中的形象表现手段，根据这种方式和手段，在意识到(往往是不明确地意识到)对象差别的条件下使一个对象的意义转移到另一个对象上去。按照**阿斯穆斯**的形象说法，隐喻中可想象到的不相似对可想象到的相似而言，起着犹如四周黑暗对灿烂阳光而言的作用。隐喻作为语言领域中相对固定的已经形成的现象(太阳升起了。天空昏暗了。内心惊慌不安。浓烟滚滚而来等等)，应当不同于想象造成的某种情景中的联想形象，尤其是富有诗意的表现目的的联想形象。许多研究者(Д.维科、B.洪堡、**波捷布尼亚**、H.米勒-弗莱因菲尔斯)把隐喻形象性(**艺术形象**)的产生同在任何文化和语言发展的最初阶段自发富有诗意的对世界不可分割的感受这一时期联系起来。隐喻中包含艺术形象的结构根据，这个论点是有争议的，但隐喻在人的认识和艺术中的作用却是无可争论的，因为隐喻"给批判思想的核心加上尖锐性和灵敏性"，革新对象，"从想象不到的角度来表现对象"(П.安托科尔斯基)，创造感性具体的、鲜明的形象，表现生动的、然而隐蔽的、藏得很深的感情，加强印象(**维阿努**)。在艺术形象的隐喻中(例如，普希金写道："蜜蜂为采集田野的贡品而飞出腊状蜂窝"，或者马雅可夫斯基写道："翻开我写的一页页，就像部队在检阅，我行进在成行的队列")，特征从一个对象转移到另一个对象上，特征和暗指的差别结合起来，造成新的表象，这种表象并不消除两种不同的东西，而好像是透过它们显露出来的。在隐喻中体现了艺术形象的多义性质。隐喻不仅是语言艺术所固有的，而且是其他**艺术种类**(例如，电影艺术中的故事片和文献纪录片)所固有的，在

这里，隐喻是通过**剪辑**、不同镜头、仰拍和俯拍的迭合表现出来的；造型艺术也是如此，除了用**寓喻**和**象征**外，也用隐喻，尤其像招贴画这类体裁就用隐喻。60—70年代之交，在苏联绘画中明显形成富有诗意的隐喻风格，它代替了所谓“严肃风格”。隐喻成为现代架上**雕塑**和纪念性雕塑的表现手法。形象隐喻思维不仅仅是艺术的特色。作为审美因素，它既是人文科学的本质特征，也是自然科学和技术科学的本质特征。

印象主义（*ИМПРЕСС ИОНИЗМ* 来源于法文 *impression*——印象） 19世纪末—20世纪初**造型艺术**、艺术文学、**音乐**和艺术摄影中的派别。这一派别于60—70年代在法国绘画中形成（在1874年举办的展览会上展出了К.莫奈的画《印象。初升的太阳》，在这个展览会之后就出现了这个派别的名称），革新派艺术家联合成为一个集团；除莫奈外，加入这个集团的有О.雷诺阿、К.毕沙罗、А.西斯莱、Э.德加等人。印象派依靠19世纪现实主义绘画，主要是风景画（Т.卢梭、Ж.杜普列等人）的传统，把他们感受到的节日般的日常现实生活中的美同官方艺术和沙龙艺术的程式化对立起来。他们力求通过他们所钟爱的体裁（风景画、肖像画、人物众多的构图）传达出自己从周围世界得到的瞬间印象。他们在评价无成见的生活观的意义时，把生活描绘成一首完全的自然的诗，这里人同周围环境处于统一之中，而周围环境永远变化无常，它以丰富而闪光的、纯洁鲜明的色彩使人惊倒（大街上和咖啡馆里的场景，星期日散步速写等等）。印象派仔细研究了外光画的传统，力求传达出光在大气的空中的动势，这就创造了把整个描绘结合起来的统一环境。他们凝视自然，使**颜色**发亮闪光，利用多种多样细小的点状的涂抹技术，运用丰富多采的反射、中间色调、彩色阴影，并且把颜色分成互补色，仅仅使观众在感受时分辨不出来，他们善于表达出变幻无常的乐观印象，表达出这种印象的一瞬间，这就强调了绘画本身的表面的闪烁性和不匀称性，轮廓的“模糊性”、不清晰性和**结构**的不连贯性（“画面”原则）。印象主义在80年代经受了危机，发生了演变（一部分艺术家脱离了印象主义），把重点转移到表达感受的主观性上，转移到实用倾向上，转移到把画联结成的组画（所谓“后期”印象主义）上。形成了接受印象主义原则同时也从印象主义出发的下一代艺术家，他们已经同后印象主义相联系了，而后印象主

义倾向于把形象生动的语言的形式、象征性综合起来。类似法国印象主义的运动，在一系列国家（德国、俄国、美国以及其他国家）露出端倪，虽然在这些国家发展的只是前一个时期的个别特征：**手法**的草图性，对外光画的趣味，当代选题。对于19世纪末20世纪初的许多艺术家来说，印象主义成了一所学校，他们的艺术道路从这所学校开始。印象主义采用的形式的一般结构的生动手法，在艺术摄影中也加以利用。绘画中的印象主义经验，已为其他样式的造型艺术的代表人物所掌握，尤其在雕塑中，形式的特色是在造型上有意不完成，刻面高低不平，富有流动性，表达瞬息间的动势效应（意大利、法国、俄国的雕塑）。在音乐中（K.德彪西），印象主义的特色是力求“记录”大自然的自发力量，旋律结构细腻入微而不定型。在文学中，印象主义的原则是在从**自然主义**向**象征主义**过渡时比较独立地形成的（Ж.和Э.龚古尔兄弟，Ж.于斯曼，Г.莫泊桑）。作家们力求在一瞬间就勾画出场景，表达出乱成一团的感情和情绪，最大限度地突出语言的表现力。整个说来，印象主义并不构成一个统一的学派，并不是专门的艺术风格，虽然印象主义的许多艺术发现进入了现代的审美文化之中。在资产阶级美学中，有过把印象主义同某些哲学流派联系起来的尝试，例如，同经验批判主义、直觉主义，特别是同**柏格森**、**克罗齐**的观念，同他们直接观察对象、对象的不定型性、流动性、持续性等思想联系起来。然而，印象主义的各种不同的表现，都与不同的时代有关，看不出来有一定的继承性和明显地表现出来的共同特征。

音乐（*МУЗЫКА*，来自希腊文 *musike*——缪斯的艺术）利用声音来塑造艺术形象的**艺术种类**，它的特色是对人的内心世界产生特别积极的直接影响。声音作为音乐形象性和表现力的基础，失去语言的含义具体性，不像在**绘画**中那样，再现固定的可见的世界图景。同时，它是以特殊的方式构成的，并带有音调的性质。**音调**也使音乐成为有声艺术，同时本身似乎吸收了许多世纪以来的言语经验、韵律运动的经验（这种经验尤其体现在演说艺术、**戏剧**、**舞蹈**等等中）。音乐形式的这样一些方面和组成部分，如**旋律**、结构、**复调音乐**、**和声**、**节奏**、作曲等等，都属于音乐表现力的手段。音乐具有鲜明的民族特征，这些特征通过音乐的音调、旋律、节奏结构表现出来。这尤其是民间音乐创作的特色。音乐在自己发展的一定阶段开

始利用乐谱记录而固定下来。音乐艺术的存在是同**表演**分不开的。音乐由于借以再现(表演)的手段不同而分为声乐、器乐和声乐-器乐。还可划分音乐的种类(交响音乐、歌剧音乐、室内音乐等等),音乐的体裁(**歌曲**、**舞曲**、奏鸣曲、组曲、交响曲、日常生活抒情曲、英雄歌剧、喜歌剧,等等)。在音乐中,艺术形象尽管有它的概括性,仍具有巨大的情感力量,具有充分地、多方面地体现人的世界感的能力。同时,每一个时代、文化在音乐内容中,都侧重于自己的方面。在古代俄罗斯的聚精会神的符号记谱歌调中或者在15—16世纪严肃风格的欧洲复调音乐中寻找情感调式的演奏是荒谬的。**罗可可式**音乐贯穿着多情人物的性格语言。对于浪漫主义意识来说,重要的是在音乐中反映抒情主人公的内在心灵活动,反映他的心理状态的多样化,情感的力量和激动。20世纪的交响乐力求理解时代的尖锐的社会矛盾。抒情题材的音乐是在历史演进的过程中形成的,而抒情题材是用情绪、叙事情节的"转变"(例如,通过器乐叙事曲),用本身体现戏剧的某些特点的器乐作品及其标题的戏剧化编出来的,——所有这一切为更充分地揭示人的历史性变化的世界感受扩大了可能性。听者的世界感、听者由于交流而丰富的思想感情系统是领会音乐中表现出来的内容的"器官"。这里发音动作和发音(发出声音)的器官、呼吸等等的相应微调,起着一定的作用,由此,听者觉得音乐在他心胸中回荡。音乐的特殊特点,它表现最细腻的感情色彩、心理状态以及影响人的内心世界的这种能力,使人们认为:音乐自远古以来在它全部历史过程中作为教育手段所起到的那种作用,是可以理解的。崇高的音乐艺术使人的心灵变得完美、高尚,培养人在对待世界和他人的关系上采取进步的、人道的原则,它起的作用尤为显著。在我国,发展专业艺术和业余艺术的使命在于:目标明确地、始终一贯地促使音乐宣传成为对劳动人民进行**审美教育**的组成部分。

英雄 (*ГЕРОИЧЕСКОЕ* 来自希腊文 *hēros*——英雄) **美学范畴**,揭示具有突出社会意义的业绩的价值意义,这种业绩要求人或人的群体(社会集团、阶级、民族)付出高度紧张的精神和肉体力量,发扬大无畏精神和自我牺牲精神。作为**崇高**的表现形式之一,英雄是和**悲剧性**紧紧地联系在一起的。英雄的本性是克服尖锐的、不可调和的矛盾,这些矛盾冲突有时达到需要付出生命的程度。在艺术中,英

雄是在树立崇高的审美理想的过程中、首先是通过表现理想的主人公的形象来展现的。在这些形象中体现着社会发展的进步趋势，明确地表现着大无畏精神、道德上的坚定不移和人类精神的伟大。人格化是艺术上表现英雄的主要途径，但并非唯一的途径。英雄还可以通过积极展示作者的立场而表现出来（如在**讽刺**中)。英雄的审美表现形式取决于**体裁**和**艺术种类**，取决于作为艺术家创作基础的**艺术方法**——现实主义方法、浪漫主义方法、古典主义方法，等等。从马克思列宁主义的立场看，只有这样的建树才可以评价为英雄的建树，在这种建树中，个人的英勇豪迈和甘愿献身精神是由人道主义的目的、对理想的忠贞决定的。英雄的最高标准是它的社会价值尺度。马克思主义美学反对对英雄作个人主义的理解，因为，这样英雄就会失去客观标准，个人的大无畏气概就会被绝对化，它的自我价值就会被抬高而变为一种原则。在这种情况下，宗教狂热、毫无意义的勇敢的任何表现，甚至连刑事犯罪都可能被解释为杰出行为。在艺术实践中，对英雄的这种认识往往变成对“强人”、暴力、残酷行为的辩护，而这种作法正是资产阶级**大众文化**的特征。对英雄作个人主义解释的另一极端则是确认：现代人一般说来是无能建功立业的，如果功业竟然做出来了，那么，归根到底也会是徒劳无益和毫无意义的，因为要急剧地改变世界和人本身根本是不可能的。在艺术和美学中类似的见解在非英雄化的理论中得到表现。**列宁**深刻地论证了英雄的辩证法：社会主义社会的胜利和巩固所必需的群众性的英雄主义是单个人的英雄主义赖以滋长的土壤。真正的英雄，当和人民一致行动的时候，永远站在人民群众的前列，而不是高居于人民之上。力求表现这种活生生的辩证法是**社会主义现实主义**的类型学特点，也是它的积极的目标。人民的经验、智慧和意志在苏联最优秀的艺术作品中得到了具体的体现。其中展现出来的英雄行为之美，也象高级经典作品（**艺术中的经典作品**）和**民间创作中**所描绘的那样，能给人们的智慧以影响，是思想教育和**审美教育**的重要手段。

优美（*ГРАЦИЯ* 来自拉丁文 *gratia*——美妙，优雅） **美**的一种，指动作的美或美的动作。在罗马**神话**中，грации(美惠女神)（在古希腊神话中叫做хариты）是几位豆蔻年华、美妙优雅(见**优雅**)、容貌艳丽的仙女，与缪斯为邻，与阿波罗亲近。在美学思想中，“优美”这个概

念首先是与动作、状态、姿势的优雅联系在一起。在文艺复兴时期，优美就是使美的形式原则活灵活现并使美变得美妙迷人、令人喜爱的那种东西。18世纪的英国哲学家和美学家强调优美中所蕴含的人的动作和行为的自然性和无拘束性，把外表的优美同精神与之相应的"道德上的美"区分开(**沙夫茨伯里**、Ф.哈奇森)。在德国启蒙美学中，把优美与**崇高**相对照，并认为优美表现在姿势所集中的行动和动作中（**温克尔曼**）。按**席勒**的观点，优美"永远只是由自由引起活动的面貌的美"。优美是美好心灵在现象中的表现。在美好的心灵中，欲念和理智、义务和爱好和谐地结合在一起。在实证主义美学中，动作的优美被说成是节约肌肉能量的消耗（**斯宾塞**)。由此可见，在美学史上，已经注意到了，作为动作及其结果的美学特征的优美有一些本质特点。这就是：内部优美和外部优美的联系、具体事物优美和精神优美的联系、自由和创作的表现、合目的性的表现等。有人讨论过猫、鹿、羚羊一类动物的优美。但优美的主要范围还是限于人的动作、行动和行为。在艺术中，"优美"这一概念可以用来形容**音乐**中的声音、诗歌中的思想和形象、**格拉费卡**的线条、**舞蹈艺术**中人体的动作等。

幽默 （*ЮМОР*，英文*humour*——怪癖，性情，兴致） **喜剧性**的特殊形式；对被感知客体的矛盾性的独特感受，在对它的审美评价中严肃与滑稽结合在一起，同时肯定的因素在滑稽中占优势。作为审美感受的形式(**审美感**)，幽默不同于**嘲讽**与机智（后者就其本性说是智力上的），属于人的整个精神结构，是人的性格的属性。幽默的独特性在于：喜剧性的其他形式来自某一现象妄自尊大的奢望和其微不足道的真实本质之间的、可凭智力来理解的不相称，与此相反，幽默所要求的则是善于在有限与微小之中见出**崇高**、在滑稽与不完美之中见出重大意义。如果说嘲讽是揭露隐藏在看得见的严肃性下面的渺小与滑稽，那么相反地，幽默则是揭示那种看起来很滑稽的东西的严肃性与重大意义。在美学史上可以看到幽默的"主观"性质、受个体制约的性质，这时发笑者不把滑稽作为某种异己的、敌对的东西跟自己分隔开来(在这种意义上，幽默是跟嘲讽、**讽刺**、俏皮话等等相反的)。内心里参加到那显得滑稽的东西里面去是幽默的特点。在幽默中没有其他种类的笑所特有的那种厌恶的痉挛性紧张；幽默的外在表现与其说是笑，毋宁说是微笑。这不是讽刺所特有的

讥笑，不是嘲讽的相对性浪漫主义激情，而是一种安抚的微笑、“透过眼泪”的微笑，它表现内心里对世界的接受，尽管它有不完美之处。幽默在18世纪获得哲学-美学范畴的意义。幽默的理论是在**浪漫主义**美学中首先由**让·保尔**详细研究制定的，他认为幽默是喜剧性的独特“浪漫主义”形式。按照让·保尔的看法，幽默——这就是“颠倒的”**崇高**，它把伟大同渺小配合起来、联系起来；在幽默的笑中既含有悲痛、也含有伟大。幽默是包罗万象的——这是对整个世界的看法，而不是对世上某些现象的看法，也是主观的——这是主体的反思，主体能把自己摆在喜剧性客体的位置上并把理想的尺度用于自身。K.B.索尔格把幽默看作对存在的伟大与不完美的双重感觉，并指出幽默中**悲剧性**与喜剧性的相互联系。在**黑格尔**美学中幽默是跟艺术发展的最后阶段相联系的；“主观的幽默”，作为艺术幻想任意的联想游戏，实质上是被黑格尔混同于他所批判的浪漫主义嘲讽了。总括这些以及其他有关幽默的解释与定义，可以用一个简短的公式表述如下：幽默——这就是客观的滑稽可笑的主观的拷贝。幽默，作为审美感的形式，作为人理解喜剧性、以非理论形式把握存在的矛盾的精神能力，要求首先必须具有崇高的审美理想，否则，幽默就会不可避免地贬值，失去自身的纯洁化效力（**净化**作用），变成厚颜无耻、低级下流、淫言秽语。世界艺术的经典作家——莎士比亚、狄更斯、契诃夫、恰佩克、卓别林等人——往往使用幽默所特有的友好的笑来表现正面主人公的本质，揭示外在喜剧性背后的美好、人身上的人道主义因素，这并不是偶然的。

游戏理论　（*ИГРЫ ТЕОРИЯ*）　研究各种形式的游戏活动的一般观念和具体方法的综合科学学科；它把哲学的、控制论的、美学的、心理学的、教育学的以及多种多样具体的工艺学的研究方法统一起来。从**康德**和**席勒**的时代起，美学便对游戏表现出特殊的兴趣。从两个观点来看，游戏使美学感兴趣：第一，游戏结构是任何活动所固有的，如果它具有审美价值的话：劳动之转化为人的“体力和智力的游戏”（马克思语），便产生来自劳动过程本身的无私的满足，也就是产生出对它的审美关系，而对物的形式的欣赏，要是没有实用或研究的兴趣，就会成为心理力量的游戏。第二，艺术创作把有目的的活动和游戏活动有机地融为一体。演员和音乐家的创作被称为“游戏”决不是偶然的；

在诗歌中,诗的节奏结构、韵脚、同音法等等,都是文字游戏的形式。整个艺术都可以同等地看做是对实际生活的认识模型和“生活游戏”,因为它把这两种东西辩证地联系起来,并允许这种联系有不同的比例(例如,在散文和诗的本文结构中,在**话剧**和**趣剧**中,在**戏剧**和**杂技**中,在不同的艺术家的创作中,甚至在同一位大师,比如说П.毕加索或**马雅可夫斯基**的不同作品中)。**唯美主义**作为人在生活中的一定立场和艺术家在艺术中的一定立场,表现在力求使游戏成为他们的行为的主要部分,也就是说,把生活变成游戏,从对待不管什么东西所采取的严肃认真的、抱有实际目的的态度中净化出来,而把艺术创作变成失去认识的、道德的、政治的、功利的内容和宗旨的“形式游戏”。对立的极端——力求清除艺术中的游戏因素,同时把它比作科学或意识形态,比作宗教或道德,——这就使它丧失了必要的审美**程式化**,丧失了人的“生活”在艺术现实中、在形象世界中的幻想性质。

优雅 (*ИЗЯЩНОЕ*) **美好**的变种,它表明对象、线条的轮廓的美,表现它们的形式匀称、精美,外形考究、雅致,动作优美(**优美**),符合要求严格的、细腻入微的趣味。“优雅”一词是从古斯拉夫语借用的,在古斯拉夫语中,“优雅”起初是“出类拔萃”的意思。后来这个词在“很好”、“极好”、“顶好”这些意思上使用,最后用作“文雅的美”、“艺术上细腻入微”。在19世纪,“优雅”、“优美”是美、**艺术性**的同义语(“美文学”、“美艺术”,美学被称作研究优雅的学问)。在现代的遣词用字法上,优雅若指迷人的美、婀娜多姿的美这些美的特殊细微差别,那末,它又是伟大的美和崇高的美的辩证对立面。优雅是对美好现象、它们的形式、动作、行为的外部方面作出的审美评定。在自然界,这样的审美评定则运用来说明小巧玲珑、精致文雅、清新秀丽的现象(兰花,蝴蝶,观赏鱼,细干树,等等)。“优雅”的概念说明人的外表(优雅的身材,优雅的双手等等)、人们的外部行为、姿态、动作、衣着等等的审美特征。优雅是通过制品的形式来刻画表演的高超、精美和轻盈的技巧精湛、技艺高明的活动结果所固有的特点。除此之外,艺术作品中的优雅表现在尺度感准确,精致文雅结合着简洁明快,体现出要求严格的完美艺术趣味:如素描,雕塑和小型建筑,小诗,短篇小说,乐剧,舞蹈动作,演员表演,以及大型艺术作品的片段、细节、某些形象。

预感　（*АНТИЦИПАЦИЯ* 来自拉丁文 *anticipo*——我先想到，我事先料到）　这个概念指预先形成的关于即将发生的事件和现象的看法的能力。预感作为超前反映的特殊形式，在与洞察无人知道的事物相联系的活动过程中是特别有意义的。B.冯特的心理学使用"预感"这个术语，用来指明关于在行为实现之前的行为结果的看法。在美学中，"预感"这个概念通常用来揭示在树立和创造性体现思想观点和模式的、有目的的艺术活动过程中超前的可能性。**歌德**认为预感就是与众不同的"预知"，就是有先见之明的理智力量和能够"怀抱"并再现整个世界的艺术才华的有效性。在艺术中预见未来(**艺术中的预示**)是与艺术活动中的预感过程联系在一起的。

语义学美学　（*СЕМАНТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА*，来自希腊文 *sēmantikos*——意味着）　20世纪资产阶级美学思想中的一个流派；在美国、英国、法国、意大利、西德曾广为流传。就其理论与世界观的来源说，语义学美学跟语义学哲学有密切的联系，其代表人物(P.卡尔纳普、M.石里克、Л.维特根斯坦等人）曾宣布跟古典的哲学传统决裂，把精力集中于研究科学语言的方法。就美学而言，这些思想在新实证主义中得到最充分的表现，不过整个说来，语义学方向几乎席卷了现代唯心主义美学思想的所有流派——实用主义（Ч.皮尔斯、Ч.**莫里斯**)、新实在论（**怀特海**)、新康德主义(Э.卡西勒)、新黑格尔主义(克罗齐、P.科林伍德)、存在主义(**海德格尔**)、新托马斯主义(马利丹)。把语义学美学的理论家们联结在一起的是对符号、意义与语言分析的兴趣。语义学美学代表人物研究的主要美学问题是：艺术与**象征**(卡西勒、怀特海、**兰格**)、艺术与语言(Дж.理查兹、克罗齐、科林伍德)、艺术与符号学（皮尔斯、Ч.莫里斯、M.本泽)。在这个流派的范围里，美学被看作"研究审美客体的方法体系"。从这里也就产生出语义学美学所特有的一种意向——用局部科学的方法来暗中替换哲学分析，把现代语言学、符号学(**美学与符号学**)、信息论的科学工具用来论证美学中唯心主义的各种最新形式。唯心主义首先在于片面地解释艺术中符号的组合物与职能作用(**审美符号**)的认识论基础，在于离开外部世界和主体在世界上的实践活动来考察符号过程。艺术在这里被定义为"特种语言"、符号或象征的王国，这些符号组成个人的

意识。语义学美学的代表人物否定艺术的形象反映的特性，把关于艺术形象的观念归结为“符号”、“本文”、“结构”这样一些概念。这种观点决定了语义学美学的理论家们主要以空洞无物的现代主义艺术为对象（**现代主义**）。与此同时，在语义学美学领域可以探讨的大量问题与局部方法当中，也有一些具有科学价值的东西。这首先是：广泛地提出了关于符号在艺术认识过程中的作用问题，论证了对艺术中的符号体系及其使用方法进行全面研究的必要性。在美学中得到广泛运用的有：美国逻辑学家Ч.皮尔斯的符号分类（类似记号的符号——标志——**象征**）；把对审美客体的分析分为几个层次（句法学——语义学——语用学），这种方法已被Ч.莫里斯引进美学；在西德学者M.本泽的领导下，在信息美学的范围内制定了对艺术客体的审美特质进行数量评估的方法。在马克思列宁主义的美学中，除了对语义学美学的一般哲学原理进行批判外，还试图从正面来利用这一流派所提出的某些具体科学的方法。

乐音（*ЗВУК МУЗЫКАЛЬНЫЙ*）指**音乐**的最简单的表现因素，通过这个因素也显示出音乐的特征；一种在音乐作品中反映出来的世界感的“全息图”。与语音不同，乐音可以延长自己的高度。这就是音乐发生作用的奥秘之一：听众理解音乐的含义不是通过理性，而是通过共鸣——拉紧呼吸韧带和肌肉，好像更贴近了人的内心状态。乐音的“时代精神”和“激情”是同它的“逻各斯”不可分割的：分配泛音能量的特殊规范性，声音的粘着力和其他音响的细微特点，好像使音乐充满明亮的光芒，充满井然有序和内在**和谐**的光华，仅仅通过音感就能向听众揭示和传达各国人民和各个时代的世界观的特殊性。中世纪的合唱赞歌，按照同时代人的形象定义，“不是用声音，而是用心灵”来歌颂自己时代的最高价值，近代的美声美学强调乐音的感性美，**浪漫主义**时代着重乐音的心理描写，或者**摇滚乐**中合成器的吧嗒吧嗒声、咕隆咕隆声和低低嗥叫声具有鲜明的表现力，还有亚美尼亚器乐热情奔放而富有刺激性的音响，格鲁吉亚合唱艺术具有全神贯注的特点——所有这一切都是通过多声部音响反映出来的人类文化的有价值的财产、时空多样性的范例。

寓喻（*АЛЛЕГОРИЯ* 希腊文 *allegoria*——寓意，讽喻）从艺术上理解现实和在艺术中组织素材的原则，根据这种原则，抽象概

念、观念、思想是通过具体的直观形象表现出来的，这些形象在**神话**、古典艺术、**民间创作**、宗教中常常具有形成传统的固定化的内容。寓喻在艺术实践中的存在方式——拟人化，即通过生物形象或隐寓象征物体现思维的形式（例如，胜利是通过古希腊女神尼刻——一位头戴桂冠和坐在马车上的有翅膀的处女的形象来描绘的；荣誉和军人的英勇精神是通过桂冠和橡树枝体现出来的；力量、英勇精神、未卜先知是通过狮子、熊和鹰的形象体现出来的，等等）。寓喻的寓意性质是通过它的两个方面表现出来的：所描绘的东西，与作品的真正内容并不完全一致，但是被描绘的东西是揭示这个内容的方式，因为在这个内容中并存着两个思想层次，一个深层次，一个浅层次。艺术形象的寓喻含义本身是在传统巩固下来的含义的基础上形成的，但是又超出了它的范围，高于它，显示出新的、当代的、有现实意义的内容。在美学史上，"寓喻"这个概念第一次出现在伪龙根、西塞罗关于雄辩艺术的论文中，出现在贺拉斯、普卢塔克、卢克莱修·卡尔的美学学说中。寓喻的寓意原则在**中世纪美学**中广为流传，表现在各种不同的艺术种类中：建筑、雕塑、文学、绘画，以及狂欢的民间艺术（神秘剧，死神的舞蹈，《玫瑰传奇》，在这部寓意长诗中，爱情故事的波折表现为善与恶、诽谤与友谊、纷争与忠诚的冲突，等等）。在文艺复兴时代，寓喻在艺术思维中丧失了普遍性，但是在16世纪把它当作崇高道德价值的表现形式而又表现出对它的兴趣，在**古典主义**的美学和艺术实践中，寓喻得到了从艺术上理解现实的实质性原则的地位。古代的题材和性格是作为完美的样板来理解的，是表现崇高思想和社会理想的艺术**规范**（**布瓦洛**《诗的艺术》）。启蒙运动的美学确立了艺术在社会中的崇高的公民使命，也采用了寓喻的寓意可能性，寓喻允许通过单个形象传达普遍的内容（**温克尔曼**）。在**黑格尔**的美学中，寓喻是通过同**象征**的对比关系来分析的，这种做法在浪漫主义者那里得到了进一步的发展，在同充满精神性的象征进行对比下，浪漫主义者强调指出了寓喻的公式化和贫乏性。在20世纪资产阶级美学中，寓喻获得了不完美的"假"象征的评定，这种假象征使得本来按实质来说是象征性的艺术贫乏化了。在当代的艺术实践中，寓喻在传统体裁（寓言、童话、劝喻寓言）中作为组织艺术素材的手法和原则继续存在，并且获得新的表现形式（在纪念性雕塑中——

祖国母亲、阵亡将士的形象；在**电影艺术**中——劝喻寓言影片，例如，Ф.费利尼的《乐队排演》；文学中的寓喻体裁，例如，M.A.布尔加科夫的长篇小说《大师和玛格丽特》，等等)。

园林艺术（*САДОВО-ПАРКОВОЕ ИСКУССТВО*）根据审美、有用、生态学诸原则对未经开发的自然地段进行的艺术装饰；实用艺术（**实用装饰艺术**）的一种。园林艺术的特点在于：这是一种“活的”、经常变化的**艺术种类**（任何时候都不能把公园看作一部完成了的艺术作品）。不仅自然物质在变化（树叶在生长，石头在风化，岩洞在遭到破坏)，就连对公园、花园的审美知觉也在变化：它们的审美意义具有历史性。花园和公园作为知觉的客体，永远不能跟主体完全分离开来。既然人们建造花园和公园是为了在其中休息、思考、交往、享受人工自然之**美**，所以人从来就是园林艺术的中心。现代园林艺术具有悠久的传统，那时在对待花园与公园的态度上，审美的因素与实用的因素不是兼容并蓄，便是人为地对立起来。“花园”一词通常比公园带有更多的实用意义。它指经过开垦、种有果树、花卉、药用植物的一块土地；花园里往往很自然地包含着菜园（具有典型意义的是彼得堡的“夏花园”，早在18世纪上半叶，它曾叫作“夏菜园”）。虽说“公园”概念不同于“花园”，它的主要侧重点向例是放在审美方面，公园里却也很自然地包含着事务性用房、温室等等。把审美与有用两种因素在园林艺术中和谐地结合起来，是庄园、例如18—19世纪莫斯科近郊的庄园的突出特点：库斯科沃、阿尔汉格尔斯科耶、马尔芬诺以及许多其他庄园，这既是令人开怀的府邸，又是离群索居的僻静去处，也是经济单位。按现代见解说，公园就是人工组建的、闭锁的自然环境，它是园艺、花卉栽培、**建筑**、**绘画**等各种艺术审美活动形式的综合，并且反映历史上一定的文化水平和一个民族在园林艺术方面的风格特点。跟艺术中的**风格**相似，在园林艺术中，可根据装饰风格分为寺院花园、中世纪晚期花园、文艺复兴时期的花园和公园、巴洛克式、古典主义式、罗可可式、浪漫主义式。从这些风格的每一种里面都可分离出一些民族性的变异，它们后来变成独立的风格流派（例如，荷兰的巴洛克式，19世纪的俄国庄园）。在园林艺术中，使用两种结构法：1. 正规园艺学受几何学平面图支配，其基本原则是所有装饰部分在布置上的**对称**和严格的序列。2. 自然景色公园建立在

各个组成部分（林中小块草地、池塘、各种树木）自由的、自然而然的结合上。这并不是盲目地抄袭自然**景观**，而是一种着意改造、着意美化了的自然环境。根据现代花园和公园所担负的社会文化职能，可以把它们分为以下几种类型：纪念性公园、文化与休息公园、国家自然公园、城市公园、体育运动公园、奥林匹克公园、民族风俗公园、动物公园、森林公园、水上公园、儿童公园、展览公园。

元美学（*МЕТАЭСТЕТИКА*，来自希腊文*meta*——以后，随后，通过） 20世纪资产阶级美学流派的总名称。这些流派拒绝从理论上分析传统的美学问题，在宣布美学危机之后，转而分析美学理论的语言和结构，希望用这种方式来克服美学自发地发展的不良倾向。元美学的立论特别广泛地表现在所谓语言美学中，例如，在У.埃尔顿的著作（他主编的《美学和语言》1954年版）、M.魏茨的著作（《理论在美学中的作用》1957年版）以及其他人的作品中。关于美学结构、美学的科学地位、美学理论及其方法的适用性的界限等等思考，实际上在过去的一切美学体系中都可以看到，这些思考形成自己的一种基础知识和理论研究本身的背景。因此，元美学作为美学科学的自我认识经验，它的历史也包括更早阶段上美学科学的自我认识经验。例如，在涉及元美学问题的出版物中有后期新康德主义的代表人物Ф.贝姆的《美学逻辑学》。在现代资产阶级美学中，这类问题在立论于**康德**美学的流派中间非常流行（P.布勃涅尔）。在马克思列宁主义美学中，元理论研究，照例是同美学的一般方法论问题和哲学问题的提出和讨论分不开的。

原型（*АРХЕТИП* 来自希腊文*archē*——开始和*typos*——形象） 雏形，最初的形象，理念。在**柏拉图**的哲学中，原型表现为“形”，可理解的样板，在经院哲学家那里，表现为刻印在头脑里的自然形象，在**奥古斯丁**那里表现为自古就有的作为人的认识基础的形象。在K.Г.容的《分析心理学》中，“原型”概念是同人们的无意识活动、同人们对世界的审美态度相对比的。K.Г.容认为，原型是处于“集体的无意识”深层的天生的心理结构，是**直觉**的自然条件；理解外部世界的原始形式；客观生活过程的内在形象；保存在人的记忆中的历史过去的集体“沉淀物”。根据容的意见，由于这一性质，原型受到人的理解的同一性、完整性、规律性的制约。例如，在绘画中，这表现为画圆

和其中内接几何图形——十字形、菱形、正方形(曼荼罗原型)。原型构成全人类象征的基础，是创造性生产(其中也包括艺术想像和幻想)的培养基,体现在梦景、**神话**、童话中,成为文学和艺术的原始素材。作为不装满具体内容的外形图式（形象),原型进入创作过程，帮助艺术家实现创作的自我表现，艺术家是通过重复出现的典型事物的棱镜来理解世界的。

运动美学（*ЭСТЕТИКА СПОРТА*,英文*sport*） 美学科学的一个部门，研究表现在体育活动和体育关系领域的、并对社会实践的这个领域的发展产生影响的审美规律性。属于运动美学范围的有：运动的审美内容问题，运动的审美成分跟运动员技术训练的相互联系问题,运动领域审美感、审美趣味、审美需要的形成的特点问题，运动在历史上的具体社会的审美文化中的地位问题，运动与艺术的相互关系问题。对人的动作有审美的认识-这是体育运动产生和发展的原因之一，体育运动是作为改善人的能力与素质(首先是肉体能力与素质)的手段，通过竞赛以及为准备竞赛而进行的专门训练的形式，历史地形成的。就象“人的实践经过亿万次的重复，在人的意识中以逻辑的式固定下来”(《列宁全集》中文第2版第55卷第186页)。那样,劳动的运动动作的实践也在人的意识中以自己的合乎目的性的形式、完美的形式固定下来。人的**体格完美**成了专门教育的对象。体育与运动成了社会设施，用以培养这些被理解为人体造型之**美**的形式。一方面，随着运动中愈来愈深刻地体现出人道主义的理想,另方面,随着运动中竞赛参加者的技术技巧的日益提高和拉平，运动的审美内容日益明显地表现出来并对运动的发展产生愈来愈大的影响。一些具有明显表现的、故意引人注目的审美意义的运动项目(花样滑冰、艺术体操、跳水、同步游泳等等)正在形成,在这些项目中，体育的运动课题与竞赛课题的解决要求使用艺术表现手段，因为这里评价的是动作本身。某些作者倾向于把运动与艺术等同起来。不过,运动的举动(动作，总体)并不是按照现实的形象反映的逻辑、而是按照把运动纲要规定的必要动作在结构上串连起来的逻辑安排的。运动的特点是竞赛时的高度心情紧张，这一点预先决定了运动的动人场面,跟其他形式的场面不同,这种动人场面是在客观地起作用的、体育运动角斗的结构规律的基础上产生的，而不管这是与对手的角斗还

是与最大限度的重量、高度、速度的角斗。运动场面的另一个特点是比赛时的激情。因此，运动领域**审美教育**的重要职能之一（整个教育效果在很大程度上都以它为转移）就在于把竞赛的参加者和观众的激情引上人道主义价值的轨道，把强烈的热情改铸成审美情感（审美感），而不许激情发展到极端——运动上的狂热，后者会破坏对运动的审美态度。在运动领域还创造出自己的独特的实物环境（体育场、运动器材、运动服装、标志等等），它对人们的生活方式与风格能产生重大影响。由此可见，运动能直接影响社会的审美文化、审美活动的传统形式。同时也进行着相反的过程——即审美活动本身的一些形式、艺术创作的一些方法、艺术语言的一些表现手段渗透到运动领域中去的过程。苏联和其他社会主义国家赋予运动美学的发展以特殊的意义，在这些国家里，体育和运动是总的社会文化和生活方式的组成部分。

Z

杂技（*ЦИРК*，来自拉丁文 *circus*——圆圈） 艺术的一种，其特点在于借助于动作、特技、演员技巧创造艺术形象。演员技巧的基础之一是反常法。杂技演员解决的课题仿佛是超级课题，他显示自己能技艺高超而又熟练地掌握那难于掌握的对象（动物、空间、自己的身体与情感），同时又是按照反常的规律进行创造，以展示人类最大的潜力。**音乐**、表演者的勾脸、**服装**也是杂技形象的组成部分。杂技的演出包括各种体裁的节目（杂技技巧、平衡表演、体操、哑剧、耍手技、丑角表演、幻觉魔术、有音乐伴奏的反常行为、骑马演技、训练动物等等），而这些活动向例是在一个不大的圆形场地——即直径约13米的舞台上进行

的，演技场周围是层层递高的观众席位。在现代杂技的发源地古罗马，演技场呈椭圆形，那里演出的节目有：马车竞赛、手技表演、平衡表演、喜剧演员表演，而看台可容纳观众达 25 万人。今天存在的是杂技舞台演出的变种。因此，有杂技演员参加的节目、小型杂艺演出以及其他演出也使用杂技这个概括性的名称。杂技艺术的起源跟仪式、游戏、日常生活技能与职业技能的发展有关系（为检验绳索是否结实而走绳索，为骑兵训练马匹、战象等等）。古希腊、古罗马、拜占庭、中国都有杂技演员、平衡表演演员、手技演员的职业性班子。在中世纪，杂技演员的漂泊江湖的班子都是在城市街头、农村演出。成为现代杂技之雏形的杂技演出形成得较晚，约在 18 世纪末—19 世纪初，随着开办第一批经常演出、有固定地址的杂技场而告形成。杂技艺术的主要表现手段之一是特技。大多数杂技特技不仅具有反常的性质，甚而具有荒诞性成分（**荒诞化**），因为它们的表演违背惯常的行为逻辑。把结构上安排妥当的、服从于一定**构思**的特技加上艺术装饰的成分在音乐伴奏下演示出来，并且构成演员的一次完整的演出——这就叫作节目。现代杂技的节目单由不同种类的节目组成——运动-技巧类、驯兽表演类、幻觉魔术类、插科打诨与丑角表演类。不过，不管技巧演员、体操演员、驯兽师的大胆特技引起观众什么样的情感，杂技的主要的和必须有的角色、杂技的头脑和心脏却是丑角。著名丑角的扮相能表现现代人的心理，准确地感觉并传达在当今什么是严肃的、什么是荒谬可笑的。在利用**滑稽表演**、**怪诞**的手法时，丑角跟其他艺术种类的艺术家们是从同一视角看问题的。可以说丑角是时代的喜剧式镜子。丑角扮相把握、分析和表现时代愈准确、愈深刻，丑角也就受到观众愈大的欢迎。鲜明的、整个说来是乐观愉快的杂技艺术永远都是当时、当代的。在杂技艺术的最佳样板中，杂技**人物**的出人意外的、甚至荒唐的行为和动作仿佛在演技场上使现代信息的道德方面和社会方面变了形，创造出一幅独特的、现实的画面。而杂技的外表过分鲜艳夺目的**服装**和五彩缤纷的颜色则以自己的方式展示出现代**时尚**的性质和**美**的观念。

造型表现手段（*ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА*）指历史地形成的、在每一艺术种类中都是特殊的创造艺术形象的物质手段和手法的体系（**艺术语言**）。例如，

在绘画中，这就是线条、颜色、造型形式、空间结构关系；在音乐中，这就是声音的调式关系（**调式**）和节拍-节奏关系（**节奏**）、和声、织体、配器法，等等。造型表现手段通过自己的具体总和和相互联系形成体现艺术作品内容的艺术作品的艺术形式(**艺术中的内容和形式**)。作为艺术形式的因素，造型表现手段具有技术-结构的意义和结构-构造的意义，同时也是形象意义的载体。造型表现手段的丰富和形象力量，是艺术作品的**艺术性**标志之一。

造型艺术（*ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО*）一组再现用目力可以感知的现实的艺术创作样式。造型艺术具有在时间和空间上不发生变化的实物形式。属于造型艺术的有：**绘画**、**雕塑**、**格拉费卡**、**纪念性艺术**和在很大程度上的**实用装饰艺术**，后者常常采用造型形式，不过，造型形式并不是它非用不可的形式。造型艺术以直观可辨的形式再现可见世界的全部多样性的能力，决定了造型艺术具有广泛的艺术认识可能性，决定了造型艺术作品具有直接的说服力。根据各种不同样式的造型艺术的特点，通过并依靠对象的物质形式和空间环境——对象的体积、颜色、亮度、表层装饰等等——这样一些客观属性，现实才能在造型艺术中再现出来。造型艺术不仅能把对世界现象的直观感受固定下来，而且能表达出这些现象的时空运动和发展。绘画在这个领域具有特殊的可能性，绘画作品——画是独立存在的艺术世界，它以非常充实的内容再现现实的特性。现象是通过它们的可见的外貌而被人感知的，造型艺术能够深入理解现象的内在本质，揭示这些现象的相互联系，评价它们的含义和意义，也就是说，不仅再现现实的感性外貌，而且再现现实的精神实质，包括人的内心世界，人对自然界的精神把握，以及对社会、政治、哲学、伦理等思想的体现。由于这种情况，造型艺术在社会精神生活中起着重要作用，它既然是社会思想斗争的一个集中点，它就以社会生活的积极力量的姿态出现。在现实主义艺术创作（**现实主义**）中得到最彻底、最充分实现的造型艺术的特殊可能性，在这种或那种历史条件下具有各种不同的变形。在艺术史上，大家知道有过对造型艺术严格规定，甚至实施严禁雕塑、描绘活物的宗教禁令的时期。在文化史上的危机情况下，产生了否定造型艺术有权体现精神、思想内容的观念(例如，拜占庭的圣像破坏运动，20世纪一系列现代主义流

派认为绘画只不过是涂在粗麻布上的色彩，并且完全"取消"艺术的造型因素)。造型艺术依靠各种不同的艺术方法，既采用类似生活的艺术形式，也采用艺术**程式化**，利用**象征**、**隐喻**、**联想**来反映现实并达到社会影响的更大深度，而象征、隐喻、联想在造型艺术的某些样式和体裁中(例如，在招贴画中)是艺术形象必不可少的属性。

造型性，造型（*ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ, ИЗОБРАЖЕНИЕ*）用艺术手段再现现实现象的感性具体的外在形状。造型性和表现力是对生活的艺术反映的两个相互联系的方面。它们在各种不同的**艺术种类**中的比例是不同的。在**造型艺术**、戏剧、电影、**电视**、**摄影艺术**以及一系列其他艺术**体裁**中，造型是创造艺术形象的不可缺少的条件。只有在造型的基础上，这里才形成艺术作品的富有情感表现力的和思想意义的结构。在**建筑**、**实用装饰艺术**、**音乐**和一系列其他艺术的**体裁**中，造型性可能有，但不一定非有不可。造型性在这里往往被利用为艺术形象的成分、细部，而这种艺术形象整个说来是非造型的。任何艺术从来都不归结为造型性，而是借助于表现手段（**造型表现手段**）揭示现实的现象、事件和过程的客观本质。

泽姆佩尔，哥特弗利德（*Semper, Gottfried* 1803—1879）德国美学家、建筑师、艺术史家。生活和工作在德国，后侨居法国和英国、瑞士和意大利。作为物质**文化**的艺术问题的研究者，泽姆佩尔分析了历史上一种**风格**代替另一种风格的情况，风格的替换是在物、材料(风格由这些材料制成)的功能改变和生产风格的工艺学改变的影响下发生的。他制定了所谓"实践美学"的原则，他把"实践美学"从当时占统治地位的"实证美学"和"形式美学"当中分立出来。泽姆佩尔用欧洲艺术史的材料排列了艺术手工业("技术艺术")中和**建筑**("建筑构图艺术")中相互交替的形式的系列，他获得了关于风格形成的原则的客观知识。泽姆佩尔把"艺术手工业"(**艺术手工业**)这一概念引进美学，他借助于"艺术手工业"竭力强调艺术家干预物质东西的生产以调整功能和形式之间变化的相互关系的重要性。泽姆佩尔的"实践美学"依据的是比较**艺术学**："实践美学"利用经验积累起来的关于过去的风格的知识作为出发点，进行建立形式研究的新规则的工作，这些新规则使人们有可能预测到未来风格的发展。**泽姆佩尔**在自己的

主要著作——《技术艺术和建筑构图艺术中的风格，或实践美学》(1860—63)中阐述了美学观点。

震颤性作品（*ТРИЛЛЕР*，来自英文 *thrill*——震颤、颤抖、激动）**大众文化**中流行的侦探-惊险体裁的一个品种：描写杀人犯、强盗、密探的长篇小说、电影、剧本。震颤性作品的美学特点在于把这类作品的通常的着重点从描写直接犯罪移到准备犯罪、移到制造一种期待着某一可怖事态发生的、令人感到压抑的氛围上。震颤性作品通常不提出现实世界的揭发问题，而这乃是侦探体裁的优秀样板所特有的。西方日益流行的、跟震颤性作品相近的、描写恐怖的电影、长篇小说与短篇小说也是以引起神经兴奋和不健康的想象为目的的。

至上主义（*СУПРЕМАТИЗМ*，来自拉丁文 *suprémus*——最高的）几何**抽象主义**的一个变种。这个名称是它的创始人、艺术家К.С.马列维奇于1913年在未来派展览会上给这个流派起的。至上主义运用的是最简单几何图形（正方形、长方形、十字形、圆形）的组合，其中正方形被认为是最单纯的、即完全没有任何内容上的联想的图形。至上主义依据立体主义的经验，把从分析角度来看的事物的、类似于机器标准部件与零件的几何平面图作为第一性的图形给绝对化了。至上主义顺应20世纪初宇宙的重要性得到提高这一事实，认为：各种图形在油画底布上的相互作用符合于某种宇宙规律性（马列维奇的油画《白的上的白的》(1918—1919)。在现代学术著作中，至上主义被看作**结构主义**的初级发展阶段。

职业艺术（*ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО*，来自拉丁文 *profiteor*——我宣布自己的事业）以历史地形成的分工和某一**艺术种类**的专业化为基础的艺术活动体系。可以说画家、雕塑家、格拉费卡画家、建筑师、剧作家、演员、作曲家、音乐演奏家、诗人等等都从事职业艺术。职业艺术产生于人类文化发展的相当高的阶段，它要求艺术作为独立设制进入人们的社会关系、精神关系和社会经济关系之中。职业艺术的功能和发展，由已经形成并不断变化的社会标准、社会对艺术作品的定货、审美理想和艺术风格的特点来调节。在职业艺术中经常表现出定货人、作者（在有些情况下是演出者）和**公众**之间的辩证相互联系。可以说从希腊艺术的崇高古典作品的时代起就出现了职业艺术和职业艺术的全部特征，那时创造了雅典卫城类型的

艺术综合体，在雅典，国家是一切建筑物和纪念碑的定货人，成为主要建筑师和雕塑家的务必是雅典的公民（如菲狄亚斯）．而工人也是从自由公民中招来的。当时职业艺术中的主导样式，是有一套行之有效的规章制度的**戏剧**。理解职业艺术在社会中的使命，是**古希腊罗马美学**的最重要问题。**柏拉图**在《国家篇》中提出了解决这个问题的一个方案。职业艺术发展的全新阶段恰好在文艺复兴时代（**文艺复兴时期美学**）。这时，**艺术家**的职业从其他职业中间分离出来，成为收入的基本来源，作者的个性开始在文化、公众的审美趣味和审美理想的形成中起着显著的作用。在启蒙运动时代，职业艺术作为社会设制，通过独特的社会地位巩固起来，例如，以学院的形式表现出来（**学院派**）。在俄国，职业艺术在19世纪争得社会地位。例如，**普希金**是俄国首批职业文学家之一。资本主义的发展和现代科技的进步，加强了职业艺术中的分工，并使职业艺术服从统治阶级的利益。但是职业艺术的主要进步代表人物按其社会地位来看则属于知识分子之列，他们作为一种社会力量，力图在自己的作品中表现本国人民的利益。在社会主义制度下，职业艺术同整个社会生活紧密联系，这一点以最明显的形式反映在人民演员、人民艺术家等等光荣称号上。与**业余艺术**、业余爱好、民间创作不同，职业艺术有明确的最终的艺术目标，它利用专门为达到这一目标而制定的创作方法。没有艺术创作方法和熟练技巧的连续训练，不掌握该部门艺术的历史经验、艺术遗产，不积累构成学派、创作派别、风格的基础的全部知识和职业熟练技巧，职业艺术是难以设想的。

中国美学 （*КИТАЙСКАЯ ЭСТЕТИКА*） 中国美学的历史可以分为五大时期。古代时期包括公元前7世纪至公元3世纪，这时中国美学思想还没有形成独立的知识领域，但已形成了一些基本哲学概念，它们后来进入中国美学的概念体系（孔子、老子、庄子、韩非、淮南子）。第二个时期（3—8世纪）的特征是中国美学作为中国哲学的一部分而产生，在哲学概念体系的基础上形成了美学本身的词汇，其中包括基本的美学范畴（钟嵘、刘勰、陆机、顾恺之、宗炳、谢赫、王维）。第三个时期（9—17世纪）是中国古典美学的最繁荣的时期，出现了详细的专门美学论著（韩愈、米芾、苏轼、董其昌、石涛、王阳明）。第四个时期（18—20世纪初）研讨了中国传统美学提出的公设，作出了

掌握欧洲美学思想的尝试(黄钺、林纾、蔡元培)。第五个时期，即从20世纪20年代开始的中国美学思想发展的现代时期，包含着许多不同方面的过程和现象。这里既有把中国传统美学同西方现代美学思想结合的尝试，也有俄国革命民主主义者的美学观点(**革命民主主义美学**)。在中国，特别是在“五四”运动(1919)之后越来越广泛的传播，也有在中国的土壤上对马克思列宁主义美学原则的掌握和研究(王国维、梁启超、**鲁迅**、齐白石)。中国传统美学的独特的概念语汇是同自然语言一致的(在它的书面语体中——在文言中)，它是在历史的、哲学的、文学的古代文献的基础上形成的。这是极富特色的系统化的一系列术语(60到100个)。这个体系的稳定性许多世纪以来是以在中国起决定作用的术语上的、而不是概念上的继承性来维持的，这种继承性所依靠的是同一些术语的多种意义的极细微的差别。只有为表达进入中国美学范畴体系的佛教概念而创造的专门术语才是例外。由于中国传统美学的问题和术语数量有限，这些术语要靠不同的关系系统来理解：在不同的词语搭配中同一个术语可能有不同的含义，有时甚至标示着互相对立的现象，这是同这个术语在古代文献中的多义性相对应的。中国美学的概念体系中最重要的是规范性的和价值论的术语。它们起源于神话观念、占卜业务和经济活动，最初具有自然哲学的含义，用作审美价值的分类模式。例如，二分模式(阴、阳)——两种样式；女和男，地和天，暗和明，右和左；三分模式(天、人、地)；五分模式(五行)：世界的五种原素，五音(五声音阶)，五色，五方(四方加上中)。中国理论家们把艺术价值区分为若干层次，不过最稳定的是四级分类法，按照这种分类法，价值最高的是像自然本身那样进行创作的真正天才的作品(逸品——“腾飞入云者”)，然后是神品(“神仙的作品”)即具有伟大才华者的创作。第三层次(妙品)——是大师的作品。第四层次(能品)——是匠人的制品。具有自然哲学性质的还有“气韵”这个美学范畴，它表现真正的大师及其作品的基本品质。气韵是画家和艺术理论家谢赫(卒于约500年)提出的**绘画**的第一条规律——气韵生动的一部分。这条规律成为普遍的审美公式，设定了艺术同宇宙的联系。谢赫一共提出了六条绘画规律，它们成为整个艺术理论的基础。第二条规律强调书法对于诗人和画家的重要性：第三、四、五条规律指出艺术形象的

现实主义本质：整个形态、**颜色**和**结构**都应当与现实符合；第六条规律强调传统的重要性，其中包括在大师形成个人风格的过程中掌握临摹古代作品的方法的重要性。中国的哲学、科学和文学之间的界限不清晰，它们都使用同一套具有象征性质的术语。借助这套术语构成的"多维的"文字包纳着不同的含义层次：形象隐喻层次、具体处置层次、抽象哲学层次和诗学形象层次。基本哲学范畴（道、意、太极、气、理等等）具有万应的特点并相应地运用于中国美学，这不是偶然的。例如，中国古代哲学中的"自然"概念——作为存在的基本规律之一的道的属性之一，就具有美学的含义。在美学中它表现创作者和作品的最高的特性；在**创作过程**中它表现艺术活动的自生性、非蓄意性；在艺术作品中它表现艺术形式的自然、天成，符合自然规律。在中国传统美学中存在着两种倾向，它们在很大程度上是由道、佛教思想和儒学决定的。同道、佛教哲学传统相联系的倾向主张在艺术中进行暗示，言而不尽，把永恒体现为瞬间，把空间体现为无垠，把间接联系体现为诗与画之间的深度结合。在这里创作表现为领悟和天启，而真正的艺术的作用表现为使人震惊。艺术作品创作的技艺高超不是被看作目的本身，而只是被看作在艺术中表现真理的补充手段。在这里创作与感受的界限实际上变得模糊起来，因为艺术家似乎不是艺术作品的创造者，而是艺术实现"自我创作"的工具。道家的创始人之一庄子（约前369—前286）对中国美学的发展产生过很大的影响。庄子的许多隐喻的形象和哲学寓言都进入美学文献。他把宇宙比作芦笛那样的乐器，它的每个**调式**都发出不同的声音，却共同构成协调的**旋律**。中国美学关于"无益之益"、"无知之真知"、"丑之美"等传统论断中的悖谬思想也来源于庄子的思想。在中国美学史第二和第三阶段之交的诗人、画家、艺术理论家王维（699/701—759/761）的创作，也是按照这种传统发展的。《山水论》和《山水诀》这两部理论著作据说是他的作品。王维的美学主张也表现在他的创作，其中包括他为自己的精神导师——惠能禅师写的碑文中。王维把艺术创作过程比作豁然开朗，认为艺术的宗旨在于拯救性、净化性的使命。中国美学中的儒学倾向（其创始人是孔子，公元前551—479）肯定艺术形象的确实性，艺术作品中同现实的人的经验相适应的现实的空间和时间上的延伸性，形象与语言的直接或间接的

联系，以及由此而产生的直观的象征意义和**艺术中的训诲**。艺术创作被认为是职业技巧的顶峰。这种倾向还认为，要有渊博的文学和历史知识，以及评价艺术技术的精微之处的能力，才能保证最好地感受艺术。上述两种倾向之间产生过复杂的多种多样的关系，不过直到20世纪初都是儒学(新儒学)占据着中国意识中的统治地位。现代中国美学是在反帝反封建斗争的进程中，尤其是在“五四”(1919)解放运动(这次运动是在俄国十月社会主义革命的影响下展开的)时期形成的。这一时期的审美思想的特点是理想的民主化，以革新艺术语言、掌握先进的外国文化，特别是俄国文化为目标。这在中国新文学的奠基人**鲁迅**的创作中表现得最清楚。新文化的拥护者们在政治斗争过程中产生分化，形成了资产阶级自由派和革命派。从20年代末期起，开始了马克思主义艺术批评(它反对文学艺术中的资产阶级民族主义倾向)的形成，艺术实践中现实主义地反映现实的新形式的确立的过程。在中国人民革命胜利和中华人民共和国建立之后，马克思主义美学在全国巩固了自己的阵地，1958年宣布“革命浪漫主义和革命现实主义相结合”为文学艺术的主导创作方法。近年来(70年代末到80年代)，在“文化革命”中被破坏的中国同苏联、其他社会主义国家文化工作者的联系活跃起来。中国翻译了许多苏联作者的美学著作。

中世纪美学 (*СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЭСТЕТИКА*) 中世纪所有地区的美学，包括西欧美学、**拜占庭美学**、**古俄罗斯美学**等；狭义的——西欧5—14世纪美学。后者可分为两个主要历史时期——早期中世纪时期(5—10世纪)和晚期中世纪时期(11—14世纪)，及两个主要流派——哲学-神学流派和艺术理论流派。中世纪美学源起于**奥古斯丁**。他所表述的许多美学原理在整个中世纪都保持着它们的重要意义。中世纪美学第一个时期的特点是对古希腊罗马的遗产采取保护的立场。波伊提乌(约480—524)、卡西奥多(约487—约578)、塞维利亚的伊西多尔(约560—636)往中世纪美学里引进了古希腊罗马对**美**(新毕达哥拉斯主义的和新柏拉图主义的观念)与艺术的见解、古希腊罗马的音乐理论、以及把艺术分为理论艺术、实践艺术与创造性艺术的分类法。在加洛林王朝时期(8—10世纪)，在中世纪美学中可以看到古希腊罗马的美学思想与基督教美学思想积极的相互作用的过程。约

翰·司各脱·埃里金纳(9世纪)把**伪丢尼修**大法官的著作译成拉丁语，这些著作对整个中世纪美学产生了影响。在美学体系中占主要地位的是上帝之美，它体现在“看得见的形象”中——即统一、完整、秩序、形式中。看得见的美被理解为看不见的美的象征：**美好**被定义为“某种不可见、而又在变为可见的东西”，它以此向观照者提供对美的“没法形容的享受”，换句话说，人们开始意识到自己既是美好的客观方面、也是美好的主观方面。给古希腊罗马关于艺术是特殊的精神与实践活动的观念增添了关于艺术在人的宗教生活中的地位与作用的思想。**艺术家**被解释为神明逻各斯与人之间的中间人。**造型艺术**的宗教内容受到特别的关注，这种艺术被赋予三种主要职能：1)“供文盲用的书本”；2)使历史事件永世长存；3)使教堂内部装饰丰富多采。人们认为**建筑**之美并不在于建筑结构的处理和各个组成部分，而是首先在于教堂的装饰(镶嵌物、壁画、门窗彩花玻璃、**实用装饰艺术**)。在晚期中世纪时期，在一些大型的哲学宗教汇编(所谓的《大全》)中出现了美学专题论文；提高了对美学问题的理论兴趣，这一点对于12—13世纪的思想家来说尤为典型。明谷的伯尔纳(1090—1153)发展了修道院美学连同它所固有的淳朴和深入观照内美的思想。雨果·圣维克多(约1096—1141)及其追随者对看得见的美和艺术给予很多的关注。按照雨果的意见，艺术天生就是为了满足人的、自然不能满足的那些需要。他在把艺术分为自由艺术与“机械”艺术时，把“小型演出”——一种满足对特殊享受的需要的娱乐艺术——也划归了后者。圣维克托的理查德(死于1173)十分关注直观心理学，其中也包括对美的直观。13世纪的经院哲学家奥维恩的吉约姆、大阿尔伯特、斯特拉斯堡的乌尔里希、**托马斯·阿奎那**依据以前时期的中世纪美学思想，并利用亚里士多德的哲学定义法，完成了中世纪美学的系统化。通过主体-客体的关系，美好被定义如下：凡是“自身令人喜爱”的东西都是美好的(奥维恩的吉约姆)，它在对事物进行不考虑实惠的直观过程中能给人以享受。这样一来，相对性因素便在美好的定义中给固定下来了。与此同时还确认：事物只有具有一定的客观属性(“适当的比例与光泽”，部分与整体协调一致，整体与事物用途协调一致，外在形式表达事物本质明确完整，和谐、井井有序，相称，色度良好，大小适当)，才能够给人以直观

时的享受。美被理解为事物的“形式”(理念)在其物质外貌中的闪光(与透亮)(大阿尔伯特)。美好的数学(数与几何学)方面，同时还有审美感受、审美享受的问题，也颇为人们所注意。**丑**也是通过主体-客体关系被定义为引人厌恶的东西。13世纪，维泰洛通过他的《透视》一书往中世纪美学里引进了阿拉伯科学家海桑(965—1039)的思想——视觉理论，几何光学与物理光学的问题。这些思想曾引起文艺复兴艺术的理论家和实践家的特别注意。中世纪美学中的艺术理论流派跟关于作诗(《诗学》)和关于**音乐**的专题论文相联系。它们的作者所依据的并不是他们那个时代的艺术实践，而主要是古希腊罗马的理论，同时并对艺术本身的审美方面加以强调。诗歌中的主要之点据认为是内容，不过，《诗学》的作者们更加注意的倒是形式问题，他们把形式分为外在的与内在的两种。新的美学范畴“优雅”elegantia)成了许多《诗学》的中心。诗的目的是：教导、给予道德训诫、给听觉与心灵以享受。音乐理论建立在奥古斯丁和波伊提乌的思想上。在这里只有对位法理论是崭新的，它论证了音乐实践中的**复调音乐**原则。在**绘画**方面，中世纪美学理论家们珍视美、富有内容、寓言法；在雕塑方面，珍视逼真；在建筑方面，珍视大小、相称、豪华、闪闪发光、装饰华贵。几何学与数学被看作建筑的、有时也是绘画的最重要基础。整个说来，中世纪的艺术理论经常是落后于艺术实践。

主人公 (*ГЕРОЙ*) 见**人物**。

主题 (*TEMA*，希腊文*théma*——用作基础的东西) 艺术作品描绘的主要对象，对生活现象进行艺术理解的结果。在艺术中，主题具有二重性，这是由艺术活动产品的内容中客观与主观的统一决定的：一方面，主题把艺术描绘的对象呈现为客观存在，另方面，主题又是作者创造的艺术世界的要素，表现在整个作品的整体中，并且恰恰是作为被描写的对象出现的。在主题的这种二重性中，表现出主题形成和从客观现实发展到艺术实在的规律性。作为描写的对象，主题反映社会实践和人们精神生活中出现的问题；作为被描写出来的对象，主题不存在在作品之外，并且是作品内容的对象层面，作品内容是主题、**思想**和**激情**的不可分割的统一体。主题的详细制定，确定主题时的激情，在很大程度上决定于艺术家的世界观和创作方法，因此，主题的价值方面是作为作品的思想出现的。但是，跟

作品思想不同，主题首先是艺术内容的客观认识层面的表现。在感受艺术作品及其审美价值的过程中，主题可能表现在概念体系中（选择的问题，革命与知识分子的主题，个人与社会的主题，等等），可能表现在把社会心理问题的综合整体加以概括的隐喻形式中（“小”人主题，“多余的”人主题，等等）。主题可以具体化、人格化为主人公的形象，这些形象获得普通名词的意义并且是赋予一系列社会现象与社会典型的名称（普柳什金、巴扎罗夫、堂吉诃德、哈姆雷特、浮士德、瓦西里·焦尔金）。主题往往作为主要问题直接表现在作品的名称中或具体体现在大容量的艺术形象中（例如，И.С.屠格涅夫的《父与子》，**陀思妥耶夫斯基**的《罪与罚》，Г.德莱塞的《美国的悲剧》，А.П.契诃夫的《套中人》，М.А.肖洛霍夫的《被开垦的处女地》，Ч.艾特马托夫的《一日长于百年》）。主题的具体化和概括表现的程度决定于艺术作品的种类特点（例如，在**芭蕾舞**、**音乐**中，主题就带有非常概括的性质，并且也不是总能用语言表达得十分贴切的）。主题，既已经体现在艺术中，就能成为新的创造性理解与发挥的对象，产生出所谓的“永恒的主题”，在永恒的主题中实现着艺术的生动记忆：善与恶，生与死，统治与自由，爱与美，对生活意义的探索等等。

自然主义（*НАТУРА-ЛИЗМ*，来自拉丁文 *natura*——自然） 艺术方法，**实证主义**的哲学和美学对这种艺术方法的形成产生了决定性的影响。**泰纳**、龚古尔兄弟、**左拉**等作家依据哲学家和自然科学家——**孔德**、**斯宾塞**、П.勒克、К.贝尔纳、Ш.列图尔诺等人的著作阐明了自然主义美学。最彻底地表现创作的自然主义方法的，在法国有龚古尔兄弟、早期左拉及围绕在他周围的作家（А.西阿尔、П.阿莱克西斯、Л.恩尼克等人）的作品，在德国有А.霍尔茨、И.施拉夫等人的戏剧作品，在俄国有П.Д.博博雷金等人的散文。在19世纪文学中的自然主义范围内存在着各种不同的倾向，这些不同倾向之所以联合起来是由于对**浪漫主义**和**古典主义**的理想化美学采取敌视态度，并力求使经验自然科学的方法和目的转用于艺术，从而超越古典**现实主义**的成就。与现实主义艺术中表现出来的“形而上学的”和“心理学的人”不同，自然主义把“整个人”宣布为观察的对象，自然主义者有意把“整个人”说成“整个真实”。同时，自然主义的美学把实证主义的决定论灌输到艺术之中。人们行为的原因以及

他们的道德立场的根源被认为主要在生理学领域或者在机械地理解的外界的影响中；根据社会达尔文主义的精神，用生存斗争以及其他生物规律性来解释社会冲突。在这些“原因”和人的命运之间确立了命中注定的依赖关系。这样理解的人在自然主义信徒的作品中不表现为性格，而表现为受天生特性（种族特性、病理遗传性等等）严格制约的气质。按照自然主义的美学，作品中描绘的事实、事件不应当由于超出直接资料范围的艺术想象的干涉而失真。因此，自然主义力求克服艺术的**程式化**，试图把艺术作品变成精确的事实复制。自然主义按照实证主义不可知论的精神改变现实主义的基本原则，首先是改变概括、**典型化**的原则。自然主义的艺术家为了迎合最大的“客观性”，不再对主人公作审美的评价和道德的评价，把艺术作品变成对生活片段的照相，从而保持了这段生活的全部最小最小的细微末节。自然主义缺乏精神方面，一味强调客观主义，它一方面受到资产阶级教权主义神秘主义美学的批判（伯吕纳吉埃尔、于斯曼、布尔热、**柏格森**），另一方面也受到确立了现实主义原则的革命民主主义美学和马克思主义美学的批判（赫尔岑、萨尔蒂科夫-谢德林、**拉法格**、**梅林**、**普列汉诺夫**、李卜克内西）。**恩格斯**指出，巴尔扎克式的社会现实主义超过所有“过去、现在和将来的左拉”。自然主义美学的种种不同组合的倾向为后来的许多资产阶级艺术流派（**流行艺术**也包括在内）所接受。在**超现实主义**中，把主要注意力放在病态意识特别是色情幻觉上，自然主义和**形式主义**结合在一起。在艺术作品中过分赤裸裸地描绘生理机能、暴力和残酷场面，或者在进行艺术描绘的同时，对生活事实不作审美评价，在这种情况下，自然主义的倾向也就暴露无遗了。自然主义通常导致客体肥大，导致琐细冗长、形同照相。但是，把艺术中的任何**造型性**（其中包括用接近于生活本身而同时又揭示生活的真正含义的那种形式对现实的反映）同自然主义等同起来，都是错误的。自然主义是多义的概念，它表明艺术作品的内容和形式的特征，表明艺术家的创作思想立场。马克思列宁主义美学依据列宁的反映论及其关于主体的积极的活动性质的思想，反对自然主义的消极直观原则，反对自然主义关于人的反历史的生物化观点。

综合艺术（*СИНТЕТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА*）艺术创作的种类，在这些艺术创作种

类中使用把各种不同的艺术加以综合的办法(**艺术的综合**)创造出性质崭新的、统一的艺术整体。属于综合艺术的有如：各种形式的戏剧艺术(**戏剧**)、**舞蹈艺术**、**小型杂艺艺术**、**杂技**，其中每一个种类原则上都可以使用所有其他的**艺术种类**，但综合的基础是动作、演员的表演。综合艺术最发达的形式是**电影艺术与电视**，这里已经创造出综合的艺术形象。综合艺术同时存在于空间和时间之中，而且既作用于视觉，也作用于听觉。它们又叫作文娱游艺表演艺术，因为它们首先具有**形象性**(尽管舞蹈艺术、杂技和小型杂艺艺术中也可能有非造型的体裁与形象)。在一系列杂技与小型杂艺艺术体裁中(如杂技技巧、体操节目)，综合艺术跟体育运动合拢了。而艺术体操、花样滑冰则仿佛构成体育运动与综合艺术之间的过渡地带或边界地带(**运动美学**)。

总体配合 (*АНСАМБЛЬ*, 法文 *ensemble*——整体，总和) 从一般美学意义来看，这是通过统一体来理解的多元综合体，它具有艺术整体的可以判明的特征。通常区分为：音乐的总体配合——两个或两个以上的演出者的作品如二重唱(奏)、三重唱(奏)、四重唱(奏)等等；舞台的总体配合——戏剧游艺作品的演员、音乐家、舞蹈家的协同一致的表演；建筑的总体配合——若干建筑物在艺术上完整的协调一致(比萨的大教堂广场，罗马的圣彼得广场，列宁格勒的宫廷广场，等等)；宫廷公园的总体配合(凡尔赛、圣苏西、彼得宫，等等)。**巴洛克式**、**古典主义**、新古典主义的建筑总体配合是作为统一的艺术构思的体现而形成的(罗马的卡庇托林，列宁格勒的罗西大街，伏尔加格勒的纪念碑群)。然而，建筑的总体配合常常是由于长时期的发展而形成的，因为新建筑的艺术处理服从于整体的发展逻辑(威尼斯的圣马可大广场，莫斯科克里姆林宫大教堂广场，等等)。现在"总体配合"的概念也作为服装、器具、珠宝装饰品等方面不再通用的"一套"概念的同义语加以使用。这种总体配合的审美功能在于：使人的日常生活、人的外貌和生活环境和谐化，保证它们与该社会历史条件下形成的关于审美**尺度**、关于**美**的观点协调一致(**生活美学**)。

左拉，爱弥尔 (*Zola, Émile* 1840—1902) 法国作家，美学中的**自然主义**理论家之一。在早期的言论中，他支持印象派(**印象主义**)同沙龙学院派艺术进行斗争，指出在Э.马奈的绘画中对现实的解释有

"科学的"、"自然主义的"倾向。在为长篇小说《台莱斯·拉甘》第2版(1868年)写的序言中，给文学的自然主义作了精辟的评定。后来在自己的理论著作中捍卫了自然主义的创作原则，认为这种原则不仅最适合艺术进步，而且也最适合科学和社会意识的进步。左拉的自然主义理论是在**康德**、**泰纳**、Ч.达尔文、法国生理学家К.贝尔纳、法国文化学家Ш.勒图尔诺的思想影响下形成的。在自然主义理论的基础上则形成实证主义的人的观念，即力求把实证主义自然科学的方法论原则转移到对个性的艺术考察的领域。道德冲突、精神危机，在这种研究方法下得到了生理学上的解释——即被解释为生理上的失调、注定性的遗传等等表现。实证主义者试图把复杂的现象完全归结为简单原因造成的结果，取消意志自由的问题，左拉的"科学小说"的理论也就是建立在这些实证主义者的形而上学决定论基础上的。他宣布艺术和实验科学的目的的同一性、**艺术家**的道德中立，宣布：人的行为标准和病态在审美上是平等的，确定事实要有纪录般的精确。诚然，崇拜科学知识在左拉那里具有一定的反教权主义倾向性。自然主义的癖好也反映在作家的创作中(例如，长篇小说《人一野兽》)，不过他的光彩照人的现实主义才华，使他能够从艺术上深刻地研究法国社会各个不同阶层的生活(长篇巨著《卢贡-马卡尔家族》)，揭示个人和资产阶级社会智人的辩证关系，揭露农民私有者心理的社会根源(长篇小说《土地》)，发现对19世纪现实主义来说的新主题和新形象(社会条件、在矿井和铁路等地打工对人们的命运的影响)。左拉采用的在艺术作品中使用纪实性成分的原则，超出了自然主义美学的范围，这个原则在20世纪的艺术文化中得到了广泛的传播(**艺术中的纪实性**)。在左拉的遗产中，大胆地诗化"第二自然界"——现代**建筑**和技术，是一种革新，也是美学上的成果。作家的民主主义，作家的艺术天赋之高、美学理论和创作的矛盾之大，都由作家的同代人马克思主义者**拉法格**和**梅林**指出来了。左拉的自然主义理论的实质包含在下述著作中：《实验小说集》(1880)、《浪漫主义者-自然主义者》(1881)、《戏剧中的自然主义》(1881)。

主要条目主题索引

美学的一般问题

作为科学的美学

美学思想史

美学理论与研究方法

审美关系

审美活动

审美活动的种类

审美关系

美学范畴与审美价值

审美意识

作为一种审美活动形式的艺术

艺术与现实的关系

艺术创作

艺术心理学

艺术思维

艺术作品

艺术语言

艺术的标准与原则

审美知觉

艺术形态学

艺术中的流派(派别)、方法与风格

艺术社会学

审 美 文 化

审美文化领域

艺术文化

审美教育

审美文化与艺术文化同社会生活其他方面的相互关系

人　　物

俄汉译名对照

A

АБСОЛЮТНОЕ ИСКУССТВО	绝对艺术
АБСТРАКЦИОНИЗМ	抽象主义
АБСТРАКЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ	艺术抽象
АБСУРДА ИСКУССТВО	荒诞派艺术
АБСУРДИЗАЦИЯ	荒诞化
АВАНГАРДИЗМ	先锋主义
АВГУСТИН, Аврелий	奥古斯丁，奥莱里
АВТОРСТВО в искусстве	艺术中的著作权
АГОСТИ, Эктор Пабло	阿戈斯蒂，埃克托尔·巴布洛
АДОРНО, Теодор	阿多诺，泰奥多尔
АКАДЕМИЗМ в искусстве	艺术中的学院派
АКМЕИЗМ	阿克梅派
АЛЛЕГОРИЯ	寓喻
АЛЛЕН, Грант	艾伦，格朗特
АЛЛЮЗИЯ	暗喻
АЛЬБЕРТИ, Леон Баттиста	阿尔贝蒂，莱昂·巴蒂斯塔
АМБИВАЛЕНТНОСТЪ	矛盾情绪
АМПИР	帝国式
АНАЛИТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА	分析美学

АНСАМБЛЬ	总体配合
АНТИЦИПАЦИЯ	预感
АНТИЧНАЯ ЭСТЕТИКА	古希腊罗马美学
АРАБО-МУСУЛЬМАНСКАЯ ЭСТЕТИКА	阿拉伯-穆斯林美学
АРАБСКАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ	阿拉伯美学思想
АРИСТОТЕЛЬ	亚里士多德
АРТЕФАКТ	人为产品
АРТИЗАЦИЯ	表演化
АРТИСТ	演员
АРХЕТИП	原型
АРХИТЕКТУРА	建筑
АСАФЬЕВ, Борис Владимирович	阿萨费耶夫，鲍里斯·弗拉基米罗维奇
АСМУС, Валентин Фердинандович	阿斯穆斯，瓦连廷·费尔季南多维奇
АССОЦИАЦИЯ В искусстве	艺术中的联想
АУРА	先兆
АФРИКАНСКАЯ ЭСТЕТИКА	非洲美学

Б

БАЛЕТ	芭蕾舞
БАЛЛОУ, Эдуард	布洛，爱德华
БАНФИ, Антонио	班菲，安东尼奥
БАРОКК	巴洛克式
БАУМГАРТЕН	鲍姆加登
БАХТИН, Михаил Михайлович	巴赫金，米哈伊尔·米哈伊洛维奇
БЕЗОБРАЗНОЕ	丑

БЕЛИНСКИЙ, Виссарион Григорьевич	别林斯基，维萨里昂·格里戈里耶维奇
БЕЛЫЙ, Андрей	别雷，安德烈
БЕНЬЯМИН, Вальтер	本杰明，瓦尔特
БЕРГСОН, Анри	柏格森，昂利
БЁРК, Эдмунд	伯克，爱德蒙
БЛОК, Александр Александрович	勃洛克，亚历山大·亚历山大罗维奇
БОДИ-АРТ	人体艺术
БОЗАНКЕТ, Бернард	鲍桑葵，贝尔纳德
БРЕХТ, Бертольт	布莱希特，贝托尔德
БУАЛО, Никола	布瓦洛，尼古拉
БУФФОНАДА	滑稽表演
БЫТА ЭСТЕТИКА	生活美学

В

ВАГНЕР, Рихард	瓦格纳，理查
ВАХТАНГОВ, Евгений Багратинович	瓦赫坦戈夫，叶夫根尼·巴格拉季诺维奇
ВДОХНОВЕНИЕ	灵感
ВЕРТОВ, Дзига	韦尔托夫，济加
ВЁЛЬФЛИН, Генрих	沃尔弗林，亨利希
ВИАНУ, Тудор	维阿努，图托尔
ВИДЫ ИСКУССТВА	艺术种类
ВИЗАНТИЙСКАЯ ЭСТЕТИКА	拜占庭美学
ВИКО, Джамбаттиста	维科，乔巴蒂斯塔
ВИНКЕЛЬМАН, Иоганн Иоахим	温克耳曼，约翰·约阿希姆
ВКУС ЭСТЕТИЧЕСКИЙ	审美趣味
ВОЗВЫШЕННОЕ	崇高

ВОЗРОЖДЕНИЯ ЭСТЕТИКА	文艺复兴时期美学
ВОЛЬТЕР	伏尔泰
ВООБРАЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ	艺术想像
ВОРДСВОРТ, Уильям	华兹华斯，威廉
ВОРОВСКИЙ Вацлав Вацлавович	沃罗夫斯基，瓦茨拉夫·瓦茨拉沃维奇
ВОРОНСКИЙ, Александр Константинович	沃龙斯基，亚历山大·康斯坦丁诺维奇
ВОСПРИЯТИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ	审美知觉
ВРЕМЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ	艺术时间
ВЧУВСТВОВАНИЯ ТЕОРИИ	移情论
ВЫГОТСКИЙ, Лев Семенович	维戈茨基，列夫·谢苗诺维奇
ВЫМЫСЕЛ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ	艺术虚构

Г

ГАЗАЛИ(аль-Газали)Абу Хамид Мухаммед ибн Мухаммед	安萨里(阿里-安萨里)，阿布·哈米特·穆罕默德·伊本·穆罕默德
ГАМАН, Иоганн Георг	哈曼，约翰·格奥尔格
ГАНСЛИК, Эдуард	汉斯利克，爱德华
ГАРМОНИЯ	和谐
ГАРТМАН, Николай	哈特曼，尼古拉
ГЕГЕЛЬ, Георг Вильгельм Фридрих	黑格尔，乔治·威廉·弗里德里希

ГЕДОНИЗМ в искусстве	艺术中的享乐主义
ГЕЙНЕ, Генрих	海涅,亨利
ГЕНЕРАТИВНАЯ ЭСТЕТИКА	生成美学
ГЕНИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ	艺术天才
ГЕРДЕР, Иоганн Готфрид	赫尔德,约翰·哥特弗里德
ГЕРМЕНЕВТИКА И ИСКУССТВО	解释学与艺术
ГЕРОИЧЕСКОЕ	英雄
ГЕРОЙ	主人公
ГЕРЦЕН Александр Иванович	赫尔岑,亚历山大·伊万诺维奇
ГЁТЕ, Иоганн Волфганг	歌德,约翰·沃尔夫冈
ГИПЕРБОЛИЗАЦИЯ	夸张化
ГИПЕРРЕАЛИЗМ	超级现实主义
ГОРЬКИЙ Максим	高尔基,马克西姆
ГОТИКА	哥特式
ГОФМАН Эрнст Теодор Амадей	霍夫曼,恩斯特·泰奥多尔·阿马德
ГРАМШИ, Антонио	葛兰西,安东尼奥
ГРАФИКА	格拉费卡
ГРАЦИЯ	优美
ГРИГОРЬЕВ, Аполлон Александрович	格里戈里耶夫,阿波隆·亚历山大罗维奇
ГРОПИУС, Вальтер	格罗皮乌斯,瓦尔特
ГРОТЕСК	怪诞
ГУМБОЛЬДТ, Вильгельт	洪堡,威廉

Д

ДАДАИЗМ	达达主义
ДЕГУМАНИЗАЦИЯ ИСКУССТВА	艺术的非人道化
ДЕКАДЕНТСТВО	颓废主义
ДЕКОНСТРУКЦИЯ	非结构化
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО	实用装饰艺术
ДЕКОРАТИВНОСТЬ	观赏性
ДЕССУАР, Макс	德苏阿，马克斯
ДЕФОРМАЦИЯ	变形
ДЕЯТЕЛЪНОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ	审美活动
ДЖАЗ	爵士乐
ДИДАКПИКА в искусстве	艺术中的训诲
ДИДРО, Дени	狄德罗，德尼
ДИЗАЙН	迪扎因
ДИССОНАНС И КОНСОНАНС	不协和音程和协和音程
ДИСТАНЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ	审美距离
ДОБРОЛЮБОВ, Николай Александрович	杜勃罗留波夫，尼古拉·亚历山大洛维奇
ДОВЖЕНКО, Александр Петрович	多夫仁科，亚历山大·彼得洛维奇
ДОКУМЕТАЛЪНОСТЬ в искусстве	艺术中的纪实性
ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович	陀思妥耶夫斯基，费奥多尔·米哈依洛维奇
ДРАМА	话剧

Ж

З

И

СТВА	
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНСЕ ИСКУССТВО	造型艺术
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЪ, ИЗОБРАЖЕНИЕ	造型性，造型
ИЗОЛЯЦИОНИЗМ	孤立主义
ИЗЯЩНОЕ	优雅
ИЗЯЩНЫЕ ИСКУССТВА	美艺术
ИЛЬИН Иван Александрович	伊林，伊凡·亚历山大罗维奇
ИМАЖИНИЗМ	意象主义
ИМИДЖ	图象
ИМПРЕССИОНИЗМ	印象主义
ИМПРОВИЗАЦИЯ	即兴
ИНГАРДЕН, Роман	因加尔登，罗曼
ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ	个性化
ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ в искусстве	艺术中的个性
ИНДИЙСКАЯ ЭСТЕТИКА	印度美学
ИНТЕЛЛЕКТУАЛИЗМ в искусстве	艺术中的唯理智论
ИНТЕНЦИОНАЛЬНОСТЬ	意向性
ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЕ в искусстве	艺术中的国际性
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ в искусстве	艺术中的解释
ИНТОНАЦИЯ	音调
ИНТУИТИВИЗМ в эстетике	美学中的直觉主义
ИНТУИЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ	审美直觉
ИНФОРМАЦИОННАЯ ЭСТЕТИКА	信息美学

ИНФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ	艺术信息
ИРОНИЯ	嘲讽
ИРРАЦИОНАЛИЗМ В ЭСТЕТИКЕ	美学中的非理性主义
ИСКУССТВО	艺术
«ИСКУССТВО ДЛЯ ИСКУССТВА»	"为艺术而艺术"
ИСКУССТВОЗНАНИЕ	艺术学
ИСКУССТВО И ИГРА	艺术和游戏
ИСКУССТВО И МАССОВАЯ КОММУНИКАЦИЯ	艺术和大众传播
ИСКУССТВО И МОРАЛЬ	艺术和道德
ИСКУССТВО И НАУКА	艺术和科学
ИСКУССТВО И ПОЛИТИКА	艺术和政治
ИСКУССТВО И РЕЛИГИЯ	艺术和宗教
ИСКУССТВО И ТЕХНИКА	艺术和技术
ИСКУССТВО И ТРУД	艺术和劳动
ИСКУССТВО И ФИЛОСОФИЯ	艺术和哲学
ИСПОЛНЕНИЕ	表演
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИСКУССТВА	表演艺术

К

КАЛОКАГАТИЯ	美善合一
КАМЮ, Альбер	加缪,阿尔培
КАНДИНСКИЙ, Василий Васильевич	康定斯基，瓦西里·瓦西里耶维奇
КАНОН	规范
КАНТ, Иммануил	康德，伊曼努尔

КАРАМЗИН, Николай Михайлович	卡拉姆津，尼古拉·米哈伊洛维奇
КАРЛЕЙЛЬ, Томас	卡莱尔，托马斯
КАРНАВАЛ	狂欢
КАТАРСИС	净化
КАТЕГОРИИ ЭСТЕТИКИ	美学范畴
КИНЕТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО	活动艺术
КИНОИСКУССТВО	电影艺术
КИТАЙСКАЯ ЭСТЕТИКА	中国美学
КИЧ	畸契
КЛАССИКА В ИСКУССТВЕ	艺术中的经典作品
КЛАССИЦИЗМ	古典主义
КЛАССОВОЕ И ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ В ИСКУССТВЕ	艺术中的阶级性和全人类性
КНИГИ ИСКУССГВО	书籍艺术
КОЛЛАЖ	拼贴
КОЛЛИЗИЯ	纠纷
КОМЕДИЯ	喜剧
КОМЕДИЯ ДЕЛЬ АРТЕ	即兴喜剧
КОМИКС	连环画
КОМИЧЕСКОЕ	喜剧性
КОММУНИКАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ	艺术交往
КОМПОЗИЦИЯ	结构
КОНСТРУКТИВИЗМ	结构主义
КОНТ, Огюст	孔德，奥古斯特
КОНТЕКСТУАЛИСТСКАЯ ЭСТЕТИКА	联系美学
КОНТРАСТ	对比

КОНФЛИКТ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ	艺术冲突
КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО	概念艺术
КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ	艺术观念
КОСТЮМ	服装
КРАМСКОЙ, Иван Николаевич	克拉姆斯科伊，伊万·尼古拉耶维奇
КРАСИВОЕ	美观
КРАСОТА	美
КРИТИКА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ	艺术批评
КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ	批判现实主义
КРОЧЕ, Бенедетто	克罗齐，贝奈杰托
КУБИЗМ	立体主义
КУЛЬМИНАЦИЯ	高潮
КУЛЬТУРА	文化
КУЛЬТУРА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ	艺术文化
КУЛЬТУРА ЭСТЕТИЧЕСКАЯ	审美文化
КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ МЕТОД	文化历史方法
КЬЕРКЕГОР СЁРЕН	克尔恺郭尔，索伦

Л

ЛАБРИОЛА, Антонио	拉布廖拉，安东尼奥
ЛАД	调式
ЛАКОНИЗМ	洗炼
ЛАЛО, Шарль	拉罗，沙尔

ЛАНГЕР, Катарина Сусанна	兰格,凯瑟琳娜·苏珊娜
ЛАНДШАФТ	景观
ЛАТИНОАМЕРИКАНСКАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ	拉丁美洲美学思想
ЛАФАРГ, Поль	拉法格,保尔
ЛЕВИ-СТРОС, Клод	莱维-斯特劳斯,克劳德
ЛЕНИН, Владимир Иль-ИЧ	列宁,弗拉基米尔·伊里奇
ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ	列奥纳多·达·芬奇
ЛЕССИНГ, Готхольд Эфраим	莱辛,哥特霍尔德·埃夫拉伊姆
ЛИ ВЕРНОН	李,弗农
ЛИППС, Теодор	利普斯,蒂奥多尔
ЛИРИКА	抒情诗
ЛИТЕРАТУРА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ	艺术文学
ЛОМОНОСОВ, Михаил Васильевич	罗蒙诺索夫,米哈伊尔·瓦西里耶维奇
ЛУКАЧ, Дьердь	卢卡奇,乔治
ЛУНАЧАРСКИЙ, Анатолий Васильевич	卢那察尔斯基,阿纳托利·瓦西里耶维奇
ЛУ СИНЬ	鲁迅
ЛЭНД-АРТ	大地艺术
ЛЮКСЕНБУРГ, Роза	卢罗堡,莎森

М

МАНЕРА	手法
МАНРО, Томас	曼罗,托马斯
МАНЬЕРИЗМ	仿古主义
МАРИТЕН, Жак	马利丹,雅克
МАРКС, Карл Генрих	马克思,卡尔·亨利希
МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКАЯ ЭСТЕТИКА	马克思列宁主义美学

МАРСЕЛЬ, Габриель Оноре	马赛尔，加布里尔·昂诺尔
МАРТИ, Марти-и-Перес	马蒂，马蒂-伊-佩雷斯，何塞·胡里安
МАССОВАЯ КУЛЬТУРА	大众文化
МАСТЕРСТВО	技巧
МАТЕРИАЛ ИСКУССТВА	艺术材料
МАЯКОВСКИЙ, Владимир Владимирович	马雅可夫斯基，弗拉基米尔·弗拉基米罗维奇
МЕЙЕРХОЛЬД, Всеволод Эмильевич	梅耶霍德，符塞沃洛德·埃米里耶维奇
МЕЛОДИЯ	旋律
МЕЛОДРАМА	情节剧
МЕРА	尺度
МЕРИНГ, Франц	梅林，弗兰茨
МЕРЛО-ПОНТИ, Морис	梅洛-庞蒂，莫里斯
МЕТАФОРА	隐喻
МЕТАЭСТЕТИКА	元美学
МЕТОД ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ	艺术方法
МЕЦЕНАТСТВО	米岑纳特现象
МИМЕСИС	模拟
МИНИАТЮРА	小型艺术作品
МИРОВОЗЗРЕНИЕ ХУДО ЖНИКА	艺术家的世界观
МИФ	神话
МИФОЛОГИЯ	神话学
МИХАЙЛОВСКИЙ, Николай Константинович	米哈伊洛夫斯基，尼古拉·康斯坦丁诺维奇
МОДА	时髦
МОДЕРН	现代艺术派
МОДЕРНИЗМ	现代主义

МОНТАЖ	剪辑
МОНТЕСКЬЁ, Шарль Луи	孟德斯鸠,沙尔·路易
МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО	纪念性艺术
МОНУМЕНТАЛЬНОСТЪ	纪念性
МОРРИС, Уильям	莫里斯,威廉
МОРРИС, Чарлз Уильям	莫里斯,查理·威廉
МОТИВИРОВКА в искусстве	艺术中的主旨
МУЗЕИ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ	艺术博物馆
МУЗЫКА	音乐
МУКАРЖОВСКИЙ, Ян	穆卡尔佐夫斯基,扬
МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ	动画片
МЫШЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ	艺术思维

Н

НАПРАВЛЕНИЕ, ТЕЧЕНИЕ в искусстве	艺术中的派别、流派
НАРОДНОЕ ИСКУССТВО	民间艺术
НАРОДНОСТЬ ИСКУССТВА	艺术的人民性
НАСЛАЖДЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ	审美享受
НАСЛЕДИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ	艺术遗产
НАТУРАЛИЗМ	自然主义
НАЦИОНАЛЬНОЕ И ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЕ в искусстве	艺术中的民族性和国际性
НЕГРО-АФРИКАНСКАЯ	黑非洲美学

ЭСТЕТИКА	
НЕЗАВЕРШЕННОСТИ ТЕОРИЯ	未完论
НЕОКАНТИАНСТВА ЭСТЕТИКА	新康德主义美学
НЕОПЛАТОНИЗМА ЭСТЕТИКА	新柏拉图主义美学
НЕОРЕАЛИЗМ	新现实主义
НЕОТОМИЗМА ЭСТЕТИКА	新托马斯主义美学
НЕОФРЕЙДИСТСКИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ	新弗洛伊德主义美学理论
НИЗМЕННОЕ	卑劣
НИЦШЕ, Фридрих	尼采，弗里德利希
НОВАЛИС	诺瓦利斯
НОВАТОРСТВО	革新
НОВИКОВ, Николай Иванович	诺维科夫，尼古拉·伊凡诺维奇
НОНСЕНС	无意思
НОРМЫ художественные	艺术标准

O

ОБОБЩЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ	艺术概括
ОБРАЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ	艺术形象
ОДОЕВСКИЙ Владимир Федорович	奥多耶夫斯基，弗拉基米尔·费多罗维奇
ОДУШЕВЛЕНИЕ, или АНИМАЦИЯ	灵性化或活灵活现
ОЛЬМИНСКИЙ, Михаил Степанович	奥里明斯基，米哈伊尔·斯捷潘诺维奇
ОП-АРТ	光效应艺术

ОППОЗИЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ	审美对立
ОРИГИНАЛЬНОСТЬ	创新
ОРТЕГА-И-ГАСЕТ, Хосе	奥尔特加-伊-加塞特,何塞
ОСТРАНЕНИЕ	意外情节
ОТНОШЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ	审美关系
ОТРАЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ	艺术反映
ОЦЕНКА ЭСТЕТИЧЕСКАЯ	审美评价
ОЧУЖДЕНИЕ	怪异

П

ПАНОФСКИЙ, Эрвин	帕诺夫斯基,埃尔温
ПАНТОМИМА	哑剧
ПАРОДИЯ	讽刺性模拟
ПАРТИЙНССТЬ в искусстве	艺术中的党性
ПАС, Октавио	帕斯,奥克塔维奥
ПАТЕТИЧЕСКОЕ, ПАТЕТИКА	动人心弦的,动人心弦
ПАФОС	激情
ПЕРЕЖИВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ	审美感受
ПЕРСОНАЖ	人物
ПЕРСОНАЛИЗМА ЭСТЕТИКА	人格主义美学
ПЕРСПЕКТИВА	透视
ПЕРФОРМЕНС	演出
ПЕСНЯ	歌曲
ПИСАРЕВ, Дмитрий Иванович	皮萨列夫,德米特里·伊凡诺维奇
ПЛАСТИКА	塑造

ПЛАТОН	柏拉图
ПЛЕХАНОВ, Георгий Валентинович	普列汉诺夫，格奥尔基·瓦连廷诺维奇
ПЛОТИН	普罗提诺
ПЛЮРАЛИЗМ в эстетике	美学中的多元论
ПОДРАЖАНИЯ ТЕОРИЯ	模仿论
ПОЗИТИВИЗМА ЭСТЕТИКА	实证主义美学
ПОЛИФОНИЯ	复调音乐
ПОП-АРТ	流行艺术
ПОПУЛЯРНОЕ в искус Стве	艺术中的普及性
ПОТЕБНЯ, Александр Афанасьевич	波捷布尼亚，亚历山大·阿法纳西耶维奇
ПОТРЕБНОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ	审美需要
ПРАВДА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ	艺术真实
ПРАВДОПОДОБИЕ	逼真
ПРАГМАТИЗМА ЭСТЕТИКА	实用主义美学
ПРАЗДНИК	节日
ПРЕДВОСХИЩЕНИЕ в искусстве	艺术中的预示
ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ в искусстве	艺术中的继承性
ПРЕКРАСНОЕ	美好
ПРЕРАФАЭЛИТЫ	拉斐尔前派
ПРОГРЕСС в искусстве	艺术中的进步
ПРОИЗВЕДЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ	艺术作品
ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ ЭС-	生产美学或劳动美学

ТЕТИКА или эстетика труда	
"ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ИСКУССТВА" ТЕОРИЯ	"生产艺术"论
ПРОМЫСЛЫ НАРОДНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ	民间艺术手工业
ПРОПОРЦИЯ	比例
ПРОПП, Владимир Яковлевич	普罗普，弗拉基米尔·雅科夫列维奇
ПРОСВЕЩЕНИЯ ЭСТЕТИКА	启蒙运动美学
ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ в искусстве	艺术中的空间和时间
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО	职业艺术
ПСЕВДО-ДИОНИСИЙ АРЕОПАГИТ	伪丢尼修，阿雷奥帕格
ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА	艺术创作的心理分析观念
ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА	艺术心理学
ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА	艺术创作心理学
ПСИХОПОЭТИКА	心理诗学
ПУБЛИКА	公众
ПУДОВКИН, Всеволод Илларионович	普多夫金，符塞沃洛德·伊拉里昂诺维奇
ПУРИЗМ	纯粹主义
ПУШКИН, Александр Сергеевич	普希金，亚历山大·谢尔盖耶维奇

P

РАДИЩЕВ, Александр Николаевич	拉吉舍夫，亚历山大·尼古拉耶维奇
РЕАЛИЗМ	现实主义
РЕВОЛЮЦИОННО—ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА	革命民主主义美学
РЕМЕСЛО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ	艺术手工业
РЕНЕССАНС в искусстве	艺术中的文艺复兴
РЁСКИН, Джон	罗斯金，约翰
РЕЦЕПТИВНАЯ ЭСТЕТИКА	接受美学
РИД, Херберт	里德，赫伯特
РИТМ	节奏
РИТОРИКА	演说术
РОД в искусстве	艺术中的门类
РОК-МУЗЫКА	摇滚乐
РОКОКО	罗可可式
РОМАНСКИЙ СТИЛЬ	罗马式
РОМАНТИЗМ	浪漫主义
РОМАНТИКА РЕВОЛЮЦИОННАЯ	革命浪漫主义精神
РУССО, Жан Жак	卢梭，让·雅克

C

САДОВО-ПАРКОВОЕ ИСКУССТВО	园林艺术
САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО	业余艺术

САНТАЯНА, Джордж	桑塔亚那，乔治
САРКАЗМ	讥讽
САРТР, Жан Поль	萨特，让-保尔
САТИРА	讽刺
СВЕТОМУЗЫКА	彩色音乐
СВОБОДА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА	艺术创作自由
СЕМАНТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА	语义学美学
СЕНТИМЕНТАЛИЗМ	感伤主义
СЕРОВ, Александр Николаевич	谢罗夫，亚历山大·尼古拉耶维奇
СИМВОЛ художественный	艺术象征
СИМВОЛИЗМ	象征主义
СИММЕТРИЯ в искустве	艺术中的对称
СИНЕСТЕЗИЯ	联觉
СИНТЕЗ ИСКУССТВ	艺术的综合
СИНТЕТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА	综合艺术
СИТУАЦИЯ в искуссгве	艺术中的境遇
СКОВОРОДА Григорий Саввич	斯科沃罗达，格里戈里·萨维奇
СКУЛЬПТУРА	雕塑
СЛАВЯНОФИЛОВ ЭСТЕТИКА	斯拉夫派的美学
СОВЕРШЕНСТВО	完美
СОВЕТОЛОГИЯ КУЛЬТУРНАЯ	文化苏联学
СОВРЕМЕННОСТЬ в искустве	艺术中的当代生活
СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА в искусстве	艺术中的内容与形式

СОЗЕРЦАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ	审美直观
СОЗНАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ	审美意识
СОЛОВЬЁВ Владимир Сергеевич	索洛维约夫，弗拉基米尔・谢尔盖耶维奇
СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ	社会主义现实主义
СПЕНСЕР, Герберт	斯宾塞，赫伯特
СПОСОБНОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ	审美能力
СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЭСТЕТИКА	中世纪美学
СТАЙЛИНГ	时样设计
СТАНИСЛАВСКИЙ (Алексеев), Константин Сергеевич	斯坦尼斯拉夫斯基，康斯坦丁・谢尔盖耶维奇
СТАРИЗМ	明星主义
СТАСОВ, Владимир Васильевич	斯塔索夫，弗拉基米尔・瓦西里耶维奇
СТИЛИЗАЦИЯ	风格模拟
СТИЛЬ в искусстве	艺术中的风格
СТРУКТУРНО-СЕМИОТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА	结构-符号论美学
СУБЛИМАЦИЯ	升华
СУЖДЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ	审美判断
СУПРЕМАТИЗМ	至上主义
СУРЬО, Этьен	苏里奥，艾蒂安
СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО	舞台艺术
СЮЖЕТ	题材

СЮРРЕАЛИЗМ	超现实主义

T

ТАГОР(Тхакур), Рабиндранат	泰戈尔，拉宾德拉纳特
ТАЛАНТ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ	艺术才华
ТАНЕЦ	舞蹈
ТАТАРКЕВИЧ, Владислав	塔塔尔凯维奇，弗拉基斯拉夫
ТАШИЗМ	塌拭主义
ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД в искусстве	艺术中的创作方法
ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС в искусстве	艺术中的创作过程
ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ	艺术创作
ТЕАТР	戏剧
ТЕКСТ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ	艺术本文
ТЕКТОНИКА	艺术构成学
ТЕЛЕВИДЕНИЕ	电视
ТЕМА	主题
ТЕНДЕНЦИОЗНОСТЬ в искусстве	艺术中的倾向性
ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА	技术美学
«ТЕХНИЧЕСКИЕ» ИСКУССТВА	“技术”艺术
ТИПИЗАЦИЯ	典型化
ТИПИЧЕСКОЕ	典型
ТОЛСТОЙ, Лев Николаевич	托尔斯泰，列夫·尼古拉耶维奇
ТРАГЕДИЯ	悲剧

ТРАГИКОМЕДИЯ	悲喜剧
ТРАГИЧЕСКОЕ	悲剧性
ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО в искусстве	艺术中的传统与革新
ТРЕДИАКОВСКИЙ Василий Кириллович	特列季亚科夫斯基，瓦西里·基里洛斯奇
ТРИ ЕДИНСТВА	三统一
ТРИЛЛЕР	震颤性作品
ТРУДА ЭСТЕТИКА	劳动美学
ТЫНЯНОВ,Юрий Николаевич	特尼扬诺夫，尤里·尼古拉耶维奇
ТЭН,Ипполит Адольф	泰纳,伊波利特·阿道夫

У

УАЙТХЕД, Альфред Норт	怀特海,艾尔弗雷德·诺思
УЖАСНОЕ	恐怖
УРБАНИЗМ	大都市主义
УРОДЛИВОЕ	畸形
УСЛОВНОСТЬ	程式化
УСТАНОВКА ЭСТЕТИЧЕСКАЯ	审美定势
УТОПИЧЕСКОГО СОЦИАЛИЗМА ЭСТЕТИКА	空想社会主义美学

Ф

ФАБУЛА	情节
ФАНТАЗИЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ	艺术幻想
ФАНТАСТИЧЕСКОЕ	幻想性
ФАРАБИ (аль—Фараби), Абу Наср Мухаммед ибн Тархан	法拉比(阿尔-法拉比),阿布·纳斯尔·穆罕默德·伊本·塔尔汉
ФАРС	趣剧

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА	现象学美学
ФИЗИЧЕСКОЕ СОВЕРШЕНСТВО	体格完美
ФИЛОСОФИИ ЖИЗНИ ЭСТЕТИКА	生命哲学的美学
ФИШЕР, Фридрих Теодор	菲舍尔，弗里德里希·特奥多尔
ФЛОРЕНСКИЙ,Павел Александрович	弗洛连斯基，帕维尔·亚历山德罗维奇
ФОВИЗМ	野兽派
ФОЛЬКЕЛЬТ, Иоганнес Эммануил	福克尔特，约翰内斯·埃马努埃尔
ФОЛЬКЛОР	民间创作
ФОМА, Аквинский	托马斯·阿奎那
ФОРМА	形式
ФОРМАЛИЗМ	形式主义
ФОТОИСКУСТВО	摄影艺术
ФРАНКАСТЕЛЬ, Пьер	弗朗卡斯特尔,皮埃尔
ФРАНКО, Иван Яковлевич	弗兰科,伊万·雅科夫列维奇
ФРАНКФУРТСКАЯ ШКОЛА	法兰克福学派
ФРЕЙД, Зигмунд	弗洛伊德,西格蒙德
ФРЕЙДИЗМ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО	弗洛伊德主义与艺术创作
ФРОММ, Эрих	弗罗姆,埃里希
ФУНКЦИОНАЛИЗМ	功能主义
ФУТУРИЗМ	未来主义

Х

ХАЙДЕГГЕР, Мартин	海德格尔,马丁
ХАРАКТЕРНОЕ, ХАРАК-	艺术中的特征、性格

ТЕР в искусстве	
ХАУЗЕР, Арнольд	豪泽尔，阿诺尔德
ХЕЙЗИНГА, Иохан	赫伊津哈，约翰
ХОГАРТ, Уильям	贺加斯，威廉
ХОМ, Генри	霍姆，亨利
ХОРЕОГРАФИЯ	舞蹈艺术
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ	艺术工业
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ САМОДЕЯТЕЛЬННОСТЪ	业余艺术活动
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ	艺术摄影
ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ	艺术性
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК	艺术的语言
ХУДОЖНИК	艺术家
ХЭППЕНИНГ	即兴演出

Ц

ЦВЕТ	颜色
ЦЕННОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ	审美价值
ЦЕТКИН, Клара	蔡特金，克拉拉
ЦИРК	杂技

Ч

ЧЕРНЫШВСКИЙ, Николай Гаврилович	车尔尼雪夫斯基，尼古拉·加甫洛维奇
"ЧИСТОЕ ИСКУССТВО"	"纯艺术"
ЧУВСТВО ЭСТЕТИЧЕСКОЕ	审美感
ЧУДЕСНОЕ	神奇

Ш

ШЕВЫРЁВ Степан Петрович	舍维廖夫，斯捷潘・彼得罗维奇
ШЕДЕВР	杰作
ШЕЛЛИНГ, Фридрих Вильгельм Йозеф	谢林，弗里德里希・威廉・约瑟夫
ШЕФТСБЕРИ, Антони Эшли Купер	沙夫茨伯里，安东尼・阿什利・库珀
ШИЛЛЕР, Иоганн Фридрих	席勒，约翰・弗里德里希
ШКЛОВСКИЙ, Виктор Борисович	什克洛夫斯基，维克托・鲍里索维奇
ШЛЕГЕЛЬ, Август Вильгельм и ШЛЕГЕЛЬ Фридрих	施莱格尔，奥古斯特・威廉与施莱格尔，弗里德里希
ШЛЯГЕР	热门
ШОПЕНГАУЭР, Артур	叔本华，阿图尔
ШОУ	演示
ШПЕНГЛЕР, Освальд	施本格勒，奥斯瓦尔德

Э

ЭЙЗЕНШЙТЕН, Сергей Михайлович	爱森斯坦，谢尔盖・米哈伊洛维奇
ЭЙХЕНБАУМ, Борис Михайлович	艾兴包姆，鲍里斯・米哈伊洛维奇
ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА ЭСТЕТИКА	存在主义美学
ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА	生态学美学
ЭКОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ	文化生态学
ЭКСПРЕССИОНИЗМ	表现主义
ЭКСПРЕССИЯ, ЭКСПРЕССИВНОСТЪ	表情，表达力

ЭКСТРАВАГАНТНОЕ	怪
ЭКСЦЕНТРИЧНОСТЬ	反常
ЭЛИОТ, Томас Стернз	艾略特,托马斯·斯特恩斯
ЭЛИТАРНОЕ ИСКУССТВО	精英艺术
ЭМЕРСОН, Ралф Уолдо	爱默生,拉尔夫·沃尔多
ЭМПАТИЯ	移情作用
ЭНГЕЛЬС, Фридрих	恩格斯
ЭПИГОНСТВО	摹仿主义
ЭПОС	史诗
ЭСТЕТИКА	美学
ЭСТЕТИКА И СЕМИОТИКА	美学与符号学
ЭСТЕТИКА И ТЕОРИЯ ИНФОРМАЦИЙ	美学与信息论
ЭСТЕТИКА ПРОИЗВОДСТВА	生产的美学
ЭСТЕТИКА СПОРТА	运动美学
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СРЕДЫ	环境的审美安排
ЭСТЕТИЧЕСКОЕ	审美
ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ	审美教育
ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ЭТИЧЕСКОЕ	审美与伦理
ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОТНОШЕНИЕ	审美关系
ЭСТРАДНОЕ ИСКУССТВО	小型杂艺艺术

Ю

ЮМ, Дэвид	休谟,大卫
ЮМОР	幽默

ЮНГ, Карл Густав	容,卡尔·古斯塔夫

Я

ЯЗЫК ИСКУССТВА	艺术语言
ЯПОНСКАЯ ЭСТЕТИКА	日本美学
ЯСПЕРС, Карл	雅斯贝斯,卡尔

[General Information]
□□=□□□□
□□=A.A.□□□□□
□□=620
SS□=10168785
□□□□=1993□06□□1□
□□□=□□□□□

